



TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMELOISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

ALUSTATUD 1893. a.

VIHİK ~~394~~ ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

365

# ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

## VII



ТАРТУ 1975

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893. a. VIHK 365 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

---

---

# ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

VII

*Памяти Петра Григорьевича Богатырева*

ТАРТУ 1975



WORKS ON SEMIOTICS  
TÖÖD SEMIOOTIKA ALALT

VII

## ПАМЯТИ ПЕТРА ГРИГОРЬЕВИЧА БОГАТЫРЕВА

Выдающийся ученый — этнограф, фольклорист, театровед и литературовед Петр Григорьевич Богатырев был одним из пионеров отечественных и мировых семиотических исследований. Еще студентом Московского университета (университет он закончил в 1918 г.) П. Г. Богатырев, по собственному признанию, исследуя народные обряды, магические действия и собирая полевые материалы фольклорного, этнографического и диалектологического характера, заинтересовался лингвистической методологией Ф. де Соссюра. «Его статический (синхронный) метод изучения языка заинтересовал меня. В 20-е годы я совершил несколько экспедиций в Закарпатье и стремился применить метод де Соссюра при собирании и исследовании этнографического материала»<sup>1</sup>. Интерес к структурным и семиотическим методам сопровождал П. Г. Богатырева на всем протяжении его научного пути.

П. Г. Богатырев воплощал в своем лице как бы живую историю семиотических исследований: участник Московского лингвистического кружка, участник Пражского лингвистического кружка, он своим сотрудничеством активно способствовал тому подъему семиотических штудий, который стал заметно ощущаться в отечественной науке с начала 1960-х гг. В 1962 г. он принял участие в московском симпозиуме по структурному изучению знаковых систем<sup>2</sup>, а в дальнейшем сделался активным участником семиотических встреч в Тарту. Во второй, третьей и четвертой Летних школах по изучению вторичных моделирующих систем (в Кяэрику) он принял личное участие, выступая с докладами, сообщениями, участвуя в обсуждениях и беседах. Участникам второй школы (1966 г.) запомнился вечер у камина, во время которого П. Г. Богатырев и Р. О. Якобсон поделились воспоминаниями о Московском лингвистическом кружке и о первых

---

<sup>1</sup> «От автора». — В кн.: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, стр. 5.

<sup>2</sup> П. Г. Богатырев. Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников — знаки рекламы. — В сб.: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962, стр. 37—49.

шагах семиотических исследований в Москве, Петрограде и Праге.

I Всесоюзный симпозиум по изучению вторичных моделирующих систем, который проходил в Тарту в феврале 1974 г. уже без участия Петра Григорьевича, посвятил свои первые заседания «Богатыревским чтениям», на которых были заслушаны доклады по семиотике фольклора и этнографии.

Если нужны были бы опровержения иногда высказываемому плоскому утверждению о том, что структурный подход «убивает» живой текст и дегуманизирует филологию, то трудно было бы изобрести более убедительные, чем жизнь и деятельность П. Г. Богатырева. Один из создателей структурной методики, Петр Григорьевич всегда в первую очередь интересовался текстом, его живой индивидуальностью. Соотношение личных и коллективных импульсов, импровизации и традиции, вариативность текста неизменно входили в круг его основных научных исследований. Как-то в личной беседе он сказал, что ему радостно наблюдать, как живой текст, рассмотренный сквозь кристаллическую решетку структуры, играет оттенками смыслов. Многолетний параллельный опыт непосредственной полевой работы, общения с широким и разнообразным кругом исполнителей и слушателей народной поэзии, собирания эмпирического материала, с одной стороны, и острых теоретических размышлений, исканий мысли, творческой близости с учеными и художниками, с другой, придал его научной мысли объемность. Теоретические соображения облекались в его уме в почти художественную форму образов, притч и примеров. Петр Григорьевич, бесспорно, был не только ученым, но и художником — это проявлялось в самой манере его разговора, слушанье которого превращалось для собеседника в художественное наслаждение, и в той страсти к театру, которую он пронес через всю жизнь.

Однако обаяние Петра Григорьевича как собеседника, чары которого испытывали на себе все, кому выпадало счастье разговаривать с ним, поддерживалось не только неповторимым вкусом его речи, его уютной мимики и бесконечной выразительностью простых и милых жестов — он весь светился добротой, доброжелательностью, заинтересованностью. Демократизм был для него не убеждением, не головной концепцией, а органическим способом существования. В нем не было ничего «нарочно сделанного», показного — это слияние непосредственности, доброты, простодушия с широкими знаниями, смелостью мысли составляет тот ореол подлинной культуры, ту атмосферу деятельной гуманности, которыми окружена память Петра Григорьевича Богатырева для всех, кто имел счастье встречаться с ним, работать, беседовать.

*Ю. Лотман*

## ЗНАКИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ \*

П. Г. Богатырев

Народный костюм является одновременно вещью и знаком, — точнее говоря, — носителем знаковой структуры. Костюм указывает на принадлежность к определенному слою, на национальность, вероисповедание, экономическое положение его владельца, возраст владельца и т. п. Таким же образом и дом является не только вещью, но и знаком национальности, состоятельности, вероисповедания его владельца<sup>1</sup>.

Что представляют собой костюм и декорации, изображающие дом, на сцене? И театральный костюм, и дом-декорация являются часто знаками, которые отсылают к знакам, соотносимым с костюмом или домом драматического персонажа. Я особенно подчеркиваю — знаками знаков, а не знаками вещей<sup>2</sup>. Театральный костюм и дом-декорация могут быть сложными знаками: театральный костюм, например, может обозначать богатого китайца, иначе говоря, указывать национальность персонажа и его экономическое положение. Костюм Бориса Годунова обозначает государя и одновременно указывает на то, что он русский. В театральном представлении пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» ветхая землянка является знаком бедности старика и старухи, терем — знаком дворянского положения старухи, царские палаты — знаком того, что она стала царицей, но декорации, окружающие все эти постройки, указывают на то, что их владельцы — русские. Подобными же знаками знаков являются повелительные жесты актера, представляющего на сцене царя или короля, или старческая походка актера, играющего старика, и т. п.

\* «Znaky divadelni». — «Slovo a slovesnost», 4, 1938. Перевод с чешского Б. Л. Огибенина.

<sup>1</sup> Ср. мою статью «Kroj jako znak, funkční a strukturální pojetí v národopisu» — «Sl. St», 2, 1936 и книгу «Функции национального костюма в Моравской Словакии» в кн.: «Вопросы теории народного искусства», М., 1971.

<sup>2</sup> Термин «знак знака» означает здесь нечто другое, чем в статье Р. Якобсона «Статуя в пушкинской символике» («Slovo a slovesnost», 3, 1937), где «знак знака» означает знак одного вида искусства, переданного знаком другого вида искусства: статую, описанную в стихах.

Между тем, театральный костюм, так же, как и дом-декорация или жесты актеров не обладают таким количеством конститутивных значений, каким обладают реальный дом или реальная одежда. Обычно костюм на сцене или декорации ограничиваются передачей двух или трех значений. Театр использует костюм или строения как знаки лишь в том отношении, в каком это необходимо в данной драматической ситуации.

Здесь хотелось бы подчеркнуть, что ни театральный костюм, ни театральные декорации, как и другие театральные знаки — декламирование, жесты и т. п. — не всегда обладают функцией представления. Костюм актера известен нам как костюм актера сам по себе, известны и другие театральные знаки (как, например, занавес, рампа и др.), которые являются лишь знаками сцены самой по себе и не представляют ничего, кроме сцены. Но на сцене имеются не только знаки знаков вещей, но и знаки самих предметов: например, актер, играющий на сцене голодного человека, может показывать, что он ест хлеб как таковой, и не связывать это в качестве знака с бедностью; естественно, случаи, когда на сцене фигурируют знаки знаков, а не знаки вещей, более часты.

На сцене используются не только костюмы и декорации, не только театральный реквизит, представляющий собой лишь знаки или сочетание знаков, а не вещи сами по себе, но и собственно вещи. Однако эти действительные вещи зрители не рассматривают как действительные вещи, а рассматривают их лишь как знаки знаков или знаки вещей. Если, скажем, актер, играющий миллионера, носит перстень с бриллиантом, то зрители воспринимают это как знак богатства и не задаются вопросом, настоящий ли камень или нет. Царская соболя мантия является знаком царского положения независимо от того, подбита она настоящим соболем или кроличьим мехом. На сцене дорогим красным вином может быть и обычное вино и подкрашенная вода.

Интересно, что на сцене подлинная вещь, например, настоящий бриллиант, — лишь знак знака вещи (например, знак богатства персонажа) а не знак самой вещи. С другой стороны, в театральном спектакле самый схематичный знак самой простой декорации может обозначать самое вещь.

«У алтайцев в юрте-сцене стоит береза, на которой сделано девять насечек. Насечки символически изображают этажи небесного мира, на которые постепенно всходит шаман. Когда при исполнении обряда он поднимается по этим насечкам, в глазах присутствующих он переходит с одного небесного этажа на другой, причем в каждом небе он разыгрывает особую сцену».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> В. Н. Харузина. Прimitивные формы драматического искусства. — «Этнография», 2, кн. 3, М.—Л., 1927, стр. 67.

Так каждая насечка обозначает небо не только как целое, но и его членение — первое небо, второе небо, третье небо и т. д.

Еще один пример. У племени арунта обряды (представления) происходят в определенных местах, освященных традицией: у священных скал, деревьев, прудов и т. п. У племени варраунга обряды исполняются в произвольно выбранных местах, но эти места обозначаются рисунками. Рисунки, обозначающие место, наносятся либо на тело участников обряда, либо на земле. Рисунки эти имеют особый характер: небольшой красный круг на животе или на спине участника обозначает пруд; или же покрыв землю киноварью, наносят волнистые линии, изображающие ручей, гору и т. п.<sup>4</sup> И здесь, следовательно, определенные знаки на теле актера или на земле отсылают к самим вещам.

Словесная декорация, т. е. театральное представление, в котором недостающие декорации описываются актером с помощью слов, может состоять либо в описании вещи, либо в описании одного или нескольких знаков этой вещи. С такими словесными декорациями мы встречаемся в древнеиндийском театре; приняты они и там, где исполняются шаманские обряды.

Все предметы, являющиеся знаками в театре, имеют, по мнению О. Зиха, два назначения: действительно характеризовать персонажи и место действия и второе, функциональное, — участвовать в драматическом действии<sup>5</sup>. Эта точка зрения Зиха действительна не только в приложении к предметам в театре, к театральному реквизиту, но и в приложении к вещам, с которыми мы встречаемся в повседневной жизни. Так, трость, например, характеризует мой вкус, может быть, даже мои денежные дела, но она может также участвовать в моих действиях: при ходьбе я на нее опираюсь, но я могу ее использовать и в драке и т. д. Напротив, в театре в отличие от обычной жизни каждый предмет гораздо скорее и гораздо разнообразнее изменяет свои отношения с означаемым. Мефистофель с помощью своей накидки демонстрирует Фаусту свою покорность, но с помощью той же накидки в сцене Вальпургиевой ночи он показывает свою неограниченную власть над демоническими силами. И в обычной жизни одна и та же одежда может быть знаком самых различных душевных состояний: так, один и тот же военный мундир, если он расстегнут, может выражать беспечное настроение своего владельца, сидящего со своими товарищами за стаканом вина, но, если он застегнут на все пуговицы — внимание, усердие и сосредоточенность владельца, рапортующего высшему начальству.

<sup>4</sup> E. Durkheim. Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, 1925, p. 532—533; ср. В. Н. Харузина. Указ. соч., стр. 67.

<sup>5</sup> O. Zich. Estetika dramatického umění. Teorická dramaturgie. 1931, p. 232.

Кроме того, предметы на сцене, выполняющие функции театральных знаков, приобретают в спектакле особые черты, качества и признаки, которых они лишены в жизни. Предметы, как и актер, в театре перерождаются. Как актер на сцене преобразуется в другого человека — молодой в старика, женщина в мужчину — так и предметы, с которыми вступает во взаимодействие актер, могут приобретать новые, до тех пор чуждые им функции. Знаменитые башмаки Чарли Чаплина превращаются благодаря его игре в жаркое, а шнурки — в макароны («Золотая лихорадка»); в том же фильме хлебцы танцуют как влюбленная пара. Такие трансформированные вещи, с которыми ведет игру актер, появляются очень часто именно в народном театре. Так, в спектакле «Пахомушкой» игра с предметами занимает почти все представление. Особенно интересны моменты, когда актер своей игрой должен показать, что грабли становятся лошадью, скамейка — лодкой, а перепоясанная веревкой старая одежда — ребенком на его руках<sup>6</sup>.

Очень сложной системой знаков является речь актера на сцене. Речь актера на сцене состоит из тех же знаков, что и поэтическая речь, но кроме того она является частью драматического действия. Далее мы приводим примеры некоторых знаков сценической речи, характеризующей драматические персонажи.

Бытовой язык является системой разных знаков. Говорящий выражает в своей речи не только свои мысли, одновременно его речь (его диалектизмы, арготизмы, словарь и т. п.) содержит в себе знаки его социального положения, культурного уровня и т. д. Все эти знаки используются драматургом и актером как описательные средства для выражения социальной или национальной принадлежности представляемого персонажа. Так, часто в театре применяют специальный словарь, специальную речевую мелодию, чтобы обозначить принадлежность персонажа к тому или другому классу, и особый словарь, особые обороты, формы и синтаксические конструкции, чтобы обозначить иностранца. При этом в некоторых случаях доминантной функцией речи драматического персонажа оказывается не содержательная ее сторона, а как раз те языковые знаки, которые характеризуют национальность, классовую принадлежность и т. п. говорящего. Содержание же речи выражается другими театральными знаками — такими, как жесты и др. Например, в кукольном театре черт часто произносит лишь отдельные эмоциональные условные возгласы; в некоторых кукольных пьесах он почти не говорит, а играет пантомиму, которая заменяет монологи и диалоги.

---

<sup>6</sup> С. Писарев, С. Сусливич. Досюльная игра-комедия «Пахомушкой». — В сб.: Искусство севера. Заонежье. Л., 1927.

Языковое поведение актера на сцене включает в себя обычно ряд знаков. Например, речь персонажа, говорящего на сцене с ошибками, обозначает не только иностранца, но, как правило, и комическое лицо. Именно поэтому актер, играющий трагическую роль иностранца или представителя другого народа, например, шекспировского Шейлока, старающийся изобразить венецианского купца-еврея как трагическую фигуру, часто бывает вынужден либо вовсе отказаться от еврейской интонации, либо свести ее к минимуму, так как выраженный еврейский акцент придавал бы самым трагическим местам роли комический оттенок<sup>7</sup>.

В народном театре встречаются случаи, когда серьезные сцены приобретают комизм благодаря участию еврейских персонажей, искажающих общепринятый язык способом, традиционным для народного театра. В пьесе «Три волхва»<sup>8</sup> евреи-законники в диалогах с Иродом искажают чешский язык так, что это производит на зрителей комическое впечатление. В конце сцены комическое полностью торжествует: сцена с евреем, выступавшим как чтец святого писания, завершается тем, что Кашпар, герой чешского кукольного театра, дает чаевые одному из евреев, другой еврей требует у него половину, и оба удаляются, ссорясь между собой. Это один из своеобразных случаев, когда трагические и комические элементы народного театра либо замешают друг друга, либо оказываются тесно связанными между собой. Комические персонажи евреев-законников имеют в пьесе «Три волхва» ту же функцию, что и шуты у Шекспира и других драматургов, у которых шут выражает самые серьезные мысли и является иногда выразителем мыслей самого автора.

Как и в случае костюма, драматург и актер выбирают для речевой характеристики лишь небольшую часть из той системы знаков, какой является практический язык.

В обычной практической речи существуют знаки, способствующие различению лиц разных социальных классов (например, деревенская речь и т. п.), которые тесно связываются с диалектом, являющимся знаком, определяющим местное происхождение говорящего. В театре часто нет необходимости точно локализовать область, из которой происходит деревенский персонаж, так как актер использует в своей речи характерные черты диалекта данного края и иногда объединяет в ней черты нескольких диалектов. Такое сочетание различных диалектов противоречит действительности, но выразительно описывает деревенский персонаж, представляемый актером. Поэтому такой искусственно составленный диалект имеет, по моему мнению, полное право

---

<sup>7</sup> Ср. В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. Л., 1936, стр. 180—181.

<sup>8</sup> J. Fejfalík. Volksschauspielen aus Mähren. Olomouc, 1864.

на существование на сцене. С подобными же явлениями мы сталкиваемся и в области театрального костюма и декораций. Так, при постановке Киселем «Проданной невесты» Б. Сметаны постановщики умышленно отказались от использования национального костюма какой-либо определенной области Чехии, а создали театральный чешский национальный костюм вообще.

Кроме того, в театре существовали и существуют условные театральные приемы, предназначенные для отличия речи простолюдинов от речи высшего класса. К таким приемам относится, например, стилистический прием, использовавшийся некогда определенными школами драматического искусства, состоявший в том, что низшие слои говорили прозой, а аристократы — стихами<sup>9</sup>. Таковы же и другие условные театральные диалекты: царь и бояре в русских пьесах говорят высоким стилем с элементами церковнославянского, деревенские же персонажи — низким стилем, т. е. обычным русским языком; в чешском кукольном театре рыцари говорят на испорченном чешском языке.

С подобной же условностью, как и в случае языка, мы встречаемся в сфере театрального жеста, костюма, декораций и т. п. Народный театр дает особенно много примеров тому, как наглядно проявляется эта условность в костюмах и в реквизите. В то же время условность театральной речи отнюдь не всегда влечет за собой условность в костюмах, в декорациях и т. п. Часто, напротив, условный театральный костюм сочетается на сцене с натуралистическим языком, близким к обычному языку. Многие народные кукольники в таком условном театре, как кукольный, используют много элементов натуралистического театра. Один из лучших чешских народных кукольников, Карел Новак, хвастал мне, что его куклы говорят как живые люди.

Если попытаться проверить закон О. Зиха о равномерной стилизации в театральных представлениях разных времен и стилей, то окажется, что он не подтверждается. Он лишь частично действителен для определенных направлений в театре тех времен, которые были в центре внимания О. Зиха. В народном театре одновременное использование самых различных стилей в одной пьесе — распространенное явление, специальный театральный творческий прием. Кроме уже приведенного примера (сочетание естественного языка с игрой кукол в кукольном театре), можно вспомнить совместное участие живых актеров и кукол в народном театре. В Мюнстере, в Вестфалии, я сам видел, как на сцене

---

<sup>9</sup> «В средневековом театре мужские и женские персонажи различались иногда неодинаковым количеством слогов в стихах, которые они произносили» (К. Крејчи. Jazyková karikatura v dramatické literatúre. — «Sborník Matice slovenskej», XV, 1937, p. 388).

одновременно играли ребенок и кукла<sup>10</sup>. Любопытный пример одновременной игры живых актеров и кукол представлен исполнением пьесы «Три волхва» в Ходске. В рождественские дни по ходским деревням расхаживают городские «три волхва». Их бывает всегда два; третий сделан из дерева и укреплен на чем-то, что напоминает длинные вилы; этот деревянный волхв во время пения должен непрерывно кланяться, что достигается вращением одним из «трех волхвов», держащим вилы, специальной рукоятки<sup>11</sup>.

Реализм и символизм «существуют иногда в драматических представлениях одного и того же народа», — утверждает В. Н. Харузина; как мы могли видеть, они взаимно пронизывают друг друга. В одном и том же представлении могут выступать и реалистические черты (например, хвост изображаемого на сцене животного или раскраска тела актера, соответствующая раскраске оперения изображаемой птицы) и, в частности, в режизитиве или в оформлении сцены, черты символизма<sup>12</sup>.

В этом сочетании разных стилей народный театр не уникален; с подобным же мы сталкиваемся часто и в других искусствах. Обычным явлением считают объединение различных стилей в архитектуре. Современные художники — такие, как Пикассо и футуристы — сочетают части реальных предметов с кубистической живописью. Такой же монтаж можно часто видеть на обложках книг. В народном искусстве на каждом шагу встречается соединение разных стилей — в одном предмете искусства, в одном повествовании, в одной и той же песне.

Факты сценического языка — это не только знаковые структуры, состоящие из знаков речи; для них характерно использование других видов знаков. Сценическая речь, которая должна выполнять роль знака социального положения представляемого персонажа, существует в сочетании с жестами актера и дополняется его костюмом, декорациями и т.п., являющимися также знаками социального положения этого персонажа. Число областей, из которых в театре заимствуются сценические знаки, — такие, как костюмы, декорации, музыка и т. д. — то увеличивается то уменьшается, но их всегда несколько.

Язык состоит, кроме того, из других своеобразных знаков, характер которых связан с тем, к кому обращается или с кем говорит представляемый персонаж. В театре это играет особенно важную роль. Смена же языкового стиля на сцене вызывается часто изменениями в costume.

<sup>10</sup> P. Bogatyrev. Puppentheater in Münster in Westfalen. — «Prager Presse», 23/8, 1931.

<sup>11</sup> J. Ваг — «Český lid», 1, 1892, p. 505; F. Грушка. «Tři» králové na Chodsku. — «Český lid», 6, 1897, p. 28.

<sup>12</sup> В. Н. Харузина. Примитивные формы драматического искусства. — «Этнография» 3, кн. 6, ч. 2, 1928, стр. 28.

Следует упомянуть еще об особых знаках — таких, как определенный порядок слов, определенный синтаксис, особое распределение пауз в речи и других языковых средствах, которые пронизывают всю роль и придают ей комический или трагический оттенок<sup>13</sup>. Однако на сцене комический или трагический эффект достигаются актером не только языковыми средствами, но его костюмом и маской. При создании костюма комического персонажа в театре пользуются часто теми же средствами, что и в языке для создания комического эффекта — такими приемами буффонады, как метатеза и оксюморон. С близким к этому мы сталкиваемся и в том, что составляет выражаемое костюмом или масок комических персонажей. Существуют и существовали, кроме того, особые условные театральные знаки в костюме, по которым можно немедленно узнать определенный комический персонаж (шутовской колпак, лисий хвост Ганса Вурста и др.).

Почти в каждой разновидности театра, а особенно в театре характеров, ставится задача характеристики основного персонажа: лицемера Тартюфа, скряги Гарпагона и более разносторонних персонажей — например, такого, как Шейлок, объединяющего в одном лице скрягу, любящего отца и хитреца. Театр использует для этого все средства, какими он располагает. К ним принадлежит прежде всего самописание действующих лиц; хорошим примером такого самописания могут служить слова действующих лиц в средневековых мистериях, в моралитэ или в народных пьесах. Самописания менее ясны в трагедиях Шекспира, Пушкина или в других драмах, где персонажи произносят монологи, знакомящие зрителя с интимными сторонами своей природы. Но не только содержание монолога служит средством самописания; той же цели подчиняется так называемый «характерный говор» (термин О. Зиха). Отметим, что найти соответствующий «характерный говор» для каждого действующего лица составляет одну из самых трудных задач автора и актера. Следует в то же время признать, что в народном театре во многих вариантах народных пьес такие «характерные разговоры» с успехом использовались как психологические характеристики. Кроме речи, характеристика действующего лица достигается также с помощью костюма (костюм лицемера Тартюфа, скряги Плюшкина в постановке по «Мертвым душам» и др.), и еще более — с помощью жесты и мимики актера. Во многом помогают и декорации: комната ленивого холостяка в «Женитьбе» Гоголя или кабинет ученого Фауста превосходно выражают характер их обитателей. В народном театре, где декорации играют малозначительную роль, их обычно не исполь-

---

<sup>13</sup> Сценическая речь отличается от обычной речи тем, что в последней комический или трагический оттенок придается говорящим от случая к случаю.

зуют для психологической характеристики персонажей. Роль декораций здесь играет реквизит.

Действующие лица характеризуются не только уже названными средствами, но и их поведением. Барон в «Скупом рыцаре» Пушкина не только говорит о себе, что он до безумия влюблен в свои богатства, но и показывает это всем своим поведением на сцене — жестами, движениями и т. д. Другим средством психологической характеристики персонажей является речь других персонажей о третьих лицах. Такой характеристике способствуют и костюмы персонажей, находящиеся в близком отношении к характеризруемому персонажу — например, убогая одежда пленников в опере Бетховена «Фиделио», характеризующая жестокого и несправедливого правителя<sup>14</sup>.

Кроме того, в различных театральных школах приняты особые языковые знаки, представляющие актера как актера; это собственно актерский «язык сцены», отмеченный не только особой орфоэпией, но и особыми интонациями и т. п. Существуют и собственно актерские жесты, которые лишь обозначают актера как актера.

Анализ знаковой системы театральной речи, которой пользуются актеры на сцене, показывает, что все эти знаки, конечно, не часто, встречаются и в других разновидностях художественного языка (в романах, в новеллах и т. п.). Различие однако состоит в том, что на сцене языковые знаки являются лишь частью структуры театрального зрелища, структуры, в которую кроме языковых знаков входят такие знаки, как мимика, жест, костюм, декорации и т. д.

Это многообразие усиливается еще благодаря тому, что роль, исполняемая актером, будет состоять из различных знаков в зависимости от того, известна ли зрителям вся роль или только ее часть. В каждом своем движении и в каждой интонации Тартюф до самых последних сцен должен казаться Оргону добродетельным, а перед зрителями представлять как отвратительный лицемер. Еще более элементарный пример: в инсценировке сказки «Красная шапочка» волк, переодетый в бабушку должен казаться внучке именно бабушкой, какой бы странной она ни была; в глазах зрителей он должен однако быть волком, изменяющим голос. Актер должен все время как бы балансировать: он не может играть волка так, чтобы зрители не верили, что внучка не узнает в нем волка, с другой же стороны, он должен все время показывать, что это волк, иначе зрители вместе с внучкой будут считать, что это бабушка. По существу то же самое должен делать актер, играющий Тартюфа.

---

<sup>14</sup> В современном театре существует еще один прием характеристики действующих лиц: это чисто литературный, нетеатральный прием описания персонажей в печатной программе.

Особенно многозначна игра актеров в символических пьесах, где и для зрителей и для других актеров определенные персонажи являются носителями нескольких знаков. В «Путешествии на небо Ганнеле» Г. Гауптмана есть персонаж, являющийся учителем для Ганнеле, а для зрителей и прочих актеров — одновременно учителем Готвальдом и иностранцем; диаконесса сестра Марта — одновременно диаконессой и матерью. С подобными же мы сталкиваемся в «Затонувшем колоколе» Гауптмана, в «Пер Гюнте» Ибсена и в других символистских пьесах.

Особая природа театральных знаков определяет и особое отношение зрителей к ним, весьма отличное от отношения человека к реальным вещам. Например, в жизни старческая походка и старческие жесты вызывают обычно сочувствие; такая же походка и жесты актера оказывают чаще всего комическое действие.

Нужно признать, что продукция театра отличается от продукции других видов искусства и от других знаковых систем количественной сложностью знаковой структуры. Это и понятно: театральное представление — это структура, состоящая из элементов разных видов искусства: поэзии, изобразительного искусства, музыки, хореографии и т. д. Каждый отдельный элемент привносит на сцене несколько знаков. Конечно, в спектакле многие знаки что-то теряют: скульптура на сцене, например, утрачивает один из своих характернейших признаков — разнообразие форм, наблюдаемых с разных точек зрения<sup>15</sup>. В театре мы можем видеть скульптуру только с одной точки зрения. Равным образом и произведения других видов искусств утрачивают на сцене часть своей знаковой природы; в то же время и обратно, некоторые их элементы в сочетании с другими видами искусства и с техническими театральными средствами обогащают свою знаковую структуру. Так, например, скульптура при различном освещении может передавать различные настроения: праздничное настроение на сцене может быть дополнено ярким освещением скульптур, трагизм может быть передан их темными цветами. Музыка, сочетающаяся с жестами и словами актера, играющего умирающего человека, более конкретно выражает печаль и т. д. Именно так, следовательно, некоторые элементы разных видов искусства в сочетании с другими видами обогащают свое знаковое содержание.

Обилие значений в театральном искусстве обуславливает, что одну и ту же сцену разные зрители воспринимают по-разному. Исполняется, например, сцена прощания, в которой диалог дополняется музыкой. Для музыкально образованного зрителя доминирующее значение будет иметь музыка, тогда как для

---

<sup>15</sup> J. Mukařovský. Trojí podoba T. G. Masaryka (Několik poznámek k problematice plastického portrétu) — «Lidové noviny», 27. 2. 1938.

зрителя, более чувствующего декламацию, этим доминирующим элементом будет именно диалог, музыка же окажется на втором плане. Эта полисемичность театрального искусства, отличающая его от других искусств, позволяет, чтобы его одновременно воспринимали зрители различных вкусов и различных эстетических запросов.

Если сравнить натуралистический театр с нереалистическим театром, то можно видеть, что в натуралистическом театре разные другие виды искусства (музыка, танец и др.) не используются в столь же значительной мере, как в нереалистическом театре; с другой стороны, этот последний театр в своих действующих лицах, в костюмах, декорациях и прочем реквизите обладает несравненно более богатым знаковым содержанием, чем натуралистический театр, в котором костюм и декорации обладают лишь одним значением. В первом случае достигается, следовательно, экономия театральных средств.

Роль актера — это сложнейшая знаковая структура, знаков его языка, жестов, движений, манеры держаться, мимики костюма и т. д. При этом для выражения различных значений актер использует, с одной стороны, вещи — например, костюмы, наклеенные усы, парики, — с другой стороны, — свои жесты (деформированные или врожденные), свой собственный голос и, в конечном счете, свои глаза и др.

Понятие «языка» и «речи» из области языковых явлений можно перенести в область искусства. Так же, как слушатель, чтобы понять индивидуальный речевой акт, должен овладеть языком как социальным фактом, так же в искусстве зритель должен быть подготовлен к восприятию индивидуального акта игры актера, его индивидуальной «речи» постепенным овладением языка этого искусства, его социальных норм. В этом проявляется сближение между областями языка и искусства.

Однако в процессе восприятия языковых знаков и знаков искусства существует и значительное принципиальное различие. В сфере языка, до тех пор, пока речь идет о его коммуникативной функции, процесс восприятия приблизительно таков: когда мы слышим речь, мы отделяем в ней все индивидуальное и направляем свое внимание только на то, что в слышанных нами фразах относится к «языку», то есть является социальным фактом. Если иностранец произносит неверную фразу, например, «пришел ваш дочь», в нашем сознании мы воспринимаем ее как «пришла ваша дочь», то есть не обращаем внимания на ошибку, сделанную иностранцем.

Совершенно иное происходит в процессе восприятия произведения искусства. Художественно исполненное произведение, роль в пьесе, исполненную с искусством, исполнение музыкального произведения мы воспринимаем как целое. Если талантливый актер играет Отелло, нам кажется — благодаря его игре — ,

что в его исполнении и в образе исполняемого им Отелло все с художественной точки зрения точно и правдиво — и костюм, и жесты, и фигура, и оттенки голоса, и черты лица и т. д. Поэтому, если его исполнению подражают, то подражают всему: и ритму речи Отелло в исполнении знаменитого актера и модуляциям голоса, и жестам этого актера, при этом, подражая, имитируют и индивидуальные недостатки актера, оказывающиеся в нашем сознании неотделимыми от целостного образа роли.

Один преподаватель драматического искусства, рассказывает Станиславский, пришел после исполнения его учениками сцены за кулисы и раздраженно заметил: «Вы совсем не киваете головой. Ведь когда говорят, кивают головой!» Это кивание головой имеет свою небольшую историю. Талантливый актер, имевший огромный успех и многих подражателей своей игры, обладал, к несчастью, одним неприятным недостатком: он кивал головой. И все его последователи, совершенно забыв о том, что их оригинал — прежде всего актер с хорошей школой и великолепной техникой игры, переняли у него не лучшие качества, которые вообще перенимаются с трудом, а его недостаток, то есть кивание головой, что вовсе нетрудно перенять.

Антипатия Станиславского к такому рабскому подражанию совершенно оправдана. Есть однако разница между тем, что по этому поводу говорит он и тем, что говорим здесь мы: она состоит в том, что мы говорим лишь о восприятии исполнения роли, тогда как Станиславский — о творческой работе актера. Разумеется, каждый актер в своем исполнении роли может использовать приемы знаменитого актера, но когда он играет, он должен все-таки использовать свои оттенки голоса, свои движения, глаза, фигуру и т. д.

Перейдем к фольклорным фактам. Явления фольклора, такие, как песни, сказки, заговоры и другие типы устного фольклора, приближаются к драматическим действиям. Устное исполнение фольклорных произведений, как и исполнение роли актером, неотделимо от того, кто является исполнителем. Слушатель в данном случае в отличие от читателя стихов или романа не может анализировать художественное исполнение независимо от автора и исполнителя. Поэтому неверно изучать текст устного рассказа без внимания к тому, как он исполнен. Более того, личность исполнителя более определенно связана с тем, что он исполняет, чем личность актера с его ролью на сцене. В самом деле, в игре актера нас интересует только то, как он использует все средства, имеющиеся у него под рукой, т. е. свой голос, фигуру и т. д., для исполнения роли. Нас не занимает вопрос о том, является ли актер, превосходно исполняющий дурного человека или настоящего героя, дурным или положительным человеком в своей частной жизни. При исполнении же устного рассказа все обстоит иначе. Исполнитель

нередко пользуется в качестве творческого приема своими индивидуальными качествами, как они проявляются в его жизни. Братья Соколовы отмечали, например, что исполнитель Созон Кузьмич Петрушевич, бывший мишенью насмешек и поддразниваний, вводил самого себя в сказку как Иванушку-дурачка: «Жил-был мужик, у него было три сына, двое были умными, а третий дурак, как и я, Созон.» И дальше убогую внешность Ивана-дурака описывает он по своей: «сопливый, угреватый, слюнявый», при этом такой наглядной иллюстрацией рассказа вызывался у слушателей неистовый хохот<sup>16</sup>.

Равным образом и в народном театре зрители всегда сопоставляют роль, исполняемую актером-односельчанином, и его частную жизнь.

В театре, так же, как и в любом другом искусстве, существуют знаки, принадлежащие только определенным художественным направлениям. Так, в античной трагедии особым знаком, обозначающим главное действующее лицо в отличие от второстепенных, было то, с какой стороны сцены актер появлялся. В опере 18 века был установлен следующий порядок: «Все солисты стоят в одном ряду параллельно рампе на первом плане, на втором плане помещаются комические персонажи, на третьем — хор. Внутри первого плана было принято такое распределение: слева от зрителя стояли актеры, исполняющие главные роли, причем в порядке, соответствующем их достоинству слева направо. Герой, или «первый любовник», получал почетное место — первое слева, так как он играл обычно самое важное лицо в пьесе»<sup>17</sup>. Следовательно, места, на которых стояли актеры, были знаками их ролей. В «комедия дель арте» костюмы Дотторе, Панталоне и др. для зрителя отчетливо характеризовали действующих лиц.

Ясно, что не только отдельные времена располагали своими театральными знаками, которые позднее, в другие времена, были заменены другими знаками вместе с изменением всего театрального стиля. Знаки разным ролям дают, кроме того, разные актеры. Эти знаки повторяются, если они не могут сделать иначе, их эпитонами и существуют до того времени, пока не появится новый талантливый актер, который переделает роль, отвергнет старые знаки своего предшественника и создаст вместо них новые; эти же последние будут повторять уже его эпитоны.

Известен ряд знаков, которые считались характерными для Гамлета — костюм, выражение лица, жестикауляция, мимика, манера декламации определенных мест и т. д. Они были созда-

<sup>16</sup> Б. и Ю. Соколовы. Сказки и песни Белозерского края. 1915, стр. LXIII—LXIX.

<sup>17</sup> А. А. Гвоздев. Итоги и задачи научной истории театра. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924, стр. 119.

ны каким-нибудь знаменитым актером и стали считаться непреклонными его последователями, а вслед за ними и публикой, воспитанной на таких знаках.

Каждое творческое истолкование роли, так же, как и любое самостоятельное творчество в любом виде искусства, борется с традиционными знаками и учреждает на их месте новые знаки.

Итак, в театре все факты являются знаками знаков или знаками вещей. Единственный, кто в театре, остается живым, — это актер. Несмотря на то, что своим костюмом актер изображает короля, походкой — преклонный возраст, а знаками своей речи — иностранца, мы видим в нем не только систему знаков, но и живое существо. Что это действительно так, лучше всего видно в тех случаях, когда зритель видит на сцене близкого ему человека — мать — своего сына, играющего роль короля, брат — брата, играющего роль черта и т. д. Такое раздвоение дает необычайный театральный эффект в народном театре, где зрители хорошо знают актеров. Сходную раздвоенность ощущает зритель и в тех случаях, когда он видит в разных ролях актера, известного ему по другим ролям. В меньшей, правда, мере ощущает это зритель и тогда, когда он видит актера в первый раз.

Это двойное восприятие актера зрителем весьма важно. Во-первых, благодаря именно такому восприятию все знаки, выражаемые актером, становятся жизненными. Во-вторых, двойное восприятие подчёркивает, что исполняющего роль актера никак нельзя отождествлять с персонажем пьесы, что нельзя ставить знак равенства между актером и лицом, которое он представляет, что костюм и маска, так же, как и жесты актера, — лишь знаки знака изображаемого действующего лица. Эту раздвоенность отчетливо выявляли все типы натуралистического театра, и эта же раздвоенность была препятствием для воплощения полного подобия реальности в натуралистическом театре. Совершенно естественным оказывается требование одного режиссера натуралистического театра, чтобы актер как можно меньше показывался среди публики, так как многие в таком случае утрачивают иллюзию подлинности, когда видят этого актера в роли короля Лира или Гамлета; им никогда не удастся представить, что перед ними подлинный Лир, подлинный Гамлет, а не актер, лишь исполняющий роль.

Относительно игры актера всегда существовали и существуют две концепции. Согласно одной, актер с помощью маски, голоса и т. п. старается в каждой новой роли быть другим, согласно другой, — актер умышленно ведет себя так, чтобы в каждой роли можно было узнать его голос, несмотря на маску — лицо (в таких случаях наносят очень легкий грим) и т. д.

В кукольном театре актер не существует как реальное лицо; движения куклы-актера суть лишь собственно знаки знаков. От

живого человека остается лишь голос, благодаря которому кукла приближается к живому человеку.

Анализ знаков в театре приводит нас еще к одному любопытному наблюдению. Широко распространено следующее. Для художественного выражения эмоции актер пользуется элементами определенного вида искусства. Предположим, эта эмоция должна постепенно усиливаться — тогда в танце, например, должен ускориться его ритм. Когда актеру недостает выразительных возможностей своих движений, усиление эмоции он может дополнить криками. Наоборот, когда певцу в крещендо уже недостаточно голосовых средств, усиливая, он дополняет пение танцем, движениями. Иногда танец или движения не только дополняются пением или пение танцем, — одно может заменять другое. Аналогичным приемом является устранение одного из элементов выражения, структурно связанного с другими элементами театрального представления. Например, актер в самом патетическом месте своего монолога, сопровождавшегося до определенного момента жестами, перестает жестикулировать и продолжает только говорить или, напротив, перестает говорить, и выражает эмоции жестами. Такие приемы используются и в других случаях, когда усиление эмоционального выражения отсутствует.

Тщательный анализ театральных знаков способствует, таким образом, объяснению творческих приемов сцены.

*Послесловие переводчика:*

## **П. Г. Богатырев о знаковой функции костюма**

О структурной этнографии говорят давно; кажется, о ней — в современном ее понимании — стали говорить раньше, чем о структурной лингвистике, хотя преемственность идей была такова, что именно эта последняя наука существенно обогащала первую и до сего времени продолжает оказывать на нее свое благотворное влияние. Следовало бы отдельно говорить о их взаимовлиянии и особенно о том, как идеи лингвистики преобразовали некоторые основные приемы этнографических исследований.

Если говорить о структурной этнографии на европейском континенте (а именно европейский структурализм был впоследствии воспринят в наибольшей степени разными школами), то как одну из важнейших вех ее развития необходимо отметить ранние работы Петра Григорьевича Богатырева, где впервые формулировались те из идей нового подхода в этнографии, которые уже в послевоенные годы стали более известны благодаря серии работ К. Леви-Стросса<sup>1</sup>. П. Г. Богатырев, согласно традициям восточно-европейской науки 20-х и 30-х годов, ставил своей целью разработать принципы использования структурных методов в этнографии, основываясь при этом и на идеях русской этнографической школы (работы Д. К. Зеленина<sup>2</sup>), и на

<sup>1</sup> В частности, С. Lévi-Strauss. L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie. — "Word", vol. I, 1945, N 2; С. Lévi-Strauss. Language and the analysis of social laws. — "American Anthropologist", Vol. 53, 1951, N 2.

<sup>2</sup> Ср., например, Д. Зеленин. Die religiöse Funktion der Volksmärchen. — "Internationaler Archiv für Ethnographie", Bd. XXXI.

некоторых предпосылках гештальтпсихологии<sup>3</sup>, отчасти — на современных ему представлениях о знаке и структурных функциях, развивавшихся, в частности, в области теоретической эстетики Я. Мукаржовским<sup>4</sup> и, наконец, (что было самым существенным и что важно отметить для установления связи между различными научными направлениями) — на идеях Пражского лингвистического кружка, в котором, как известно, продолжали разрабатываться теоретические проблемы, поставленные еще во времена существования Московского лингвистического кружка. Хотя впоследствии (в работах Леви-Стросса и других) стало принято говорить о социальной и культурной антропологии, круг задач, решаемых этими науками, в целом довольно близок к тем, которые были актуальными для структурной этнографии в понимании П. Г. Богатырева; поэтому представляется обоснованным говорить о том, что некоторые весьма важные в современной структурной антропологии (уже в понимании Леви-Стросса) идеи предвосхищены в ряде работ П. Г. Богатырева, относящихся к тридцатым годам и началу сороковых годов<sup>5</sup> и оставшихся, по-видимому, неизвестными тем ученым, которые, восприняв некоторые достижения ученых Пражского лингвистического кружка, сделали уже в 50-х годах существенный вклад в структурную антропологию как науку о социальных и культурных началах человеческого общества. Примечательно именно то, что общим источником для новейшей структурной антропологии (представленной, например, соображениями Леви-Стросса в его статье «Структурный анализ в лингвистике и антропологии», написанной в результате знакомства автора с принципами структурного анализа языка в изложении Р. Якобсона уже в послевоенные годы) и для ряда ранних этнографических работ П. Г. Богатырева явились идеи пражской структурной лингвистики, воспринятые П. Г. Богатыревым, в частности, вследствие его творческих контактов с учеными этого направления (Н. С. Трубецким, Р. О. Якобсоном) в бытность их в Москве и впоследствии — в Праге. В этой статье, написанной в результате знакомства с вышедшей сейчас в русском переводе (но написанной в 1937 г.) книгой о структурных функциях моравского национального костюма (в кн.: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971), будет говориться о последствиях синтеза идей лингвистики и этнографии, как он осуществился именно в этой работе (попутно будут сделаны замечания о других, частью уже упомянутых, работах П. Г. Богатырева, близких к этой по своим теоретическим основаниям), а также о задачах, возникающих в результате объединения этих наук. Работы П. Г. Богатырева, посвященные знаковой сущности театра и, в частности, театрального костюма могут быть до конца осмыслены лишь в связи с его исследованиями по народному костюму и общими принципами структурного изучения культуры. Публикуемая нами выше статья «Знаки в театральном искусстве» органически связана с «Функцией национального костюма в Моравской Словакии» и вне соотнесения с этой работой вряд ли может быть до конца понята. Указать на эту связь — одна из задач настоящего послесловия.

Одним из таких важнейших последствий, если ограничиться вопросами, возникающими в связи с этой книгой, является приближение к решению

<sup>3</sup> Ср. определение структуры в статье П. Г. Богатырева «Príspevek k strukturálnej etnografii». — «Slovenska miscellanea». Bratislava, 1931, занимавшее им из основополагающей для этого направления работы К. Кöffка. Die Grundlagen der psychischen Entwicklung. Osterwieck am Harz, 1921.

<sup>4</sup> См.: П. Богатырев. Znaky divadelni. — «Slovo a slovesnost», IV, 1938; P. Bogatyrev. La chanson populaire du point de vue fonctionnelle. — «Travaux du Cercle Linguistique de Prague», V, 1936.

<sup>5</sup> Помимо указанных раньше работ см., например, Funkčnoštruktúrna metoda a iné metódy etnografie i folkloristiky. — «Slovenska pohľadý», 1935, 51; Kroi jako znak. Funkční a strukturální projekt v národopisu. — «Slovo a slovesnost», 2, 1936 и другие.

вопроса о происхождении серии символических классификационных систем, которые используются в различных человеческих обществах, от наиболее архаичных до самых современных; при этом следует иметь в виду, что символические классификационные системы, существование которых сравнительно легко обнаруживается в архаических обществах или в обществах, сохраняющих архаическую социальную практику, отнюдь не являются привилегией этих обществ. В более современных обществах сохраняются некоторые классификационные комплексы (даже не в виде пережитков), что, в частности, проявляется в факте ритуализации в них определенных социальных норм и их выражения с помощью сигналов.

Ритуализация социальных навыков должна пониматься как установление серии условных связей между человеком, или определенными аспектами поведения человека, и его окружением. Условный характер таких связей, их произвольность, также как и произвольность их организации в определенные структурные последовательности, был выявлен лингвистикой и, позднее, этнографией.

Этнографы воспользовались опытом лингвистики уже после того, как лингвисты пришли к выводу о том, что фонологическая структура языка основывается на установлении «условных (конвенциональных) средств», как писал Н. С. Трубецкой, существенных для данного языка, с помощью которых различаются элементы речи. Впервые в отчетливой форме эти идеи были сформулированы Трубецким в приложении к экспрессивным фонологическим средствам, носящим условный, конвенциональный характер в отличие от безусловного, естественного характера различий по высоте голоса или врожденной манере говорить; лингвиста интересуют лишь «фонологически экспрессивные средства, которые содержатся в звуковой стороне языка как условной системе знаков»<sup>6</sup>; иначе говоря, лишь условные различительные средства, указывающие на «принадлежность к определенной возрастной группе, к тому или иному общественному классу, ... пол, степень образования, наконец, происхождение говорящего»<sup>7</sup>; напротив, физиологические различия, проявляющиеся в речи говорящего не будут интересовать лингвиста, занятого описанием функциональной структуры звуковой организации языка. Для структурной этнографии полезными были и идеи лингвистики о том, что, как это утверждалось в «Тезисах, представленных Первому съезду филологов-славистов»<sup>8</sup>, язык следует рассматривать прежде всего как совокупность средств коммуникации, каждый отдельный элемент которой обладает ценностью лишь постольку, поскольку он выполняет вполне определенную роль в системе<sup>9</sup> (положение о функциональных различиях между звуками, благодаря которому стало возможным исследование фонологической структуры языка в противоположность изучению его фонетики, следует из этого основного постулата); о том, что каждая фонологическая система может быть охарактеризована через определенное множество артикуляторных и акустических «образов» и структурную схему корреляций, имеющих место между ними. Существенным, наконец, в этих тезисах было и положение о том, что язык характеризуется различными функциями, из которых коммуникативная функция и поэтическая функция представляют особый интерес ввиду того, что они взаимно противопоставлены, так как первая, как сказано в упомянутых «Тезисах», осуществляется при ориентации языка на означаемое, а вторая свидетельствует о преимущественной ориентации на знак как таковой, то есть на означающее. Необходимо заметить, что в свете последовавшего затем развития лингвистики приведенные высказывания звучат как анахро-

<sup>6</sup> Н. С. Трубецкой. Основы фонологии. М., 1960, стр. 24.

<sup>7</sup> Там же, стр. 25.

<sup>8</sup> Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves. — In: J. Vachek ed., A Prague School reader in Linguistics. Indiana University Press. Bloomington, 1964.

<sup>9</sup> Из недавних работ, обобщающих эти первые достижения пражской школы, см.: R. Jakobson. Efforts towards a means-ends model of language in interwar continental linguistics. — In: Trends in modern linguistics. Utrecht-Antwerpen, 1963.

низм и представляются почти самоочевидными; важно однако, что именно эти мысли стимулировали начало структурной этнографии и, в частности, способствовали появлению ряда работ П. Г. Богатырева и Р. О. Якобсона<sup>10</sup>.

Проблема знаковой природы фольклорных текстов, которой была посвящена упомянутая статья П. Г. Богатырева и Р. О. Якобсона, тесно связывается с интерпретацией характера знаковых, или классификационных, систем в целом. Аналогия фольклорных систем с языком основывается не только на том, что в сфере создания этих текстов *langue* последовательно ограничивается от *parole* (как коллективное от индивидуального), но также и на том, что фольклорные системы могут включать только такие вновь возникшие элементы фольклорной традиции, функции и структурные свойства которых отвечают требованиям системы; сходным образом в сфере конкретного языка осуществляется, например, операция выбора из весьма большого числа звуков, который способен артикулировать голосовой аппарат человека, только таких звуков, которые способны выполнять различительные функции в пределах данной языковой системы. Опыт структурной лингвистики оказался плодотворным, следовательно, в том отношении, что в тех же терминах мог быть поставлен вопрос об условном характере категоризации человеком различных аспектов его окружения и, следовательно, об условном и структурном характере возникающих на основе такой категоризации классификационных символических систем<sup>11</sup>. Вследствие принципиальной произвольности и условности классификационных систем, принятых в человеческих коллективах, выбор классифицируемых реалий, преобразовываемых с помощью символической функции в системы и знаки, также оказывается произвольным.

Общества могут сопоставляться и сравниваться на основании того, какие реалии из более или менее одинакового окружения были выбраны ими для целей категоризации социальных норм и соответствующих разновидностей

<sup>10</sup> См., например, P. Bogatyrev, R. Jakobson. Die Folklore als besondere Form des Schaffens. — In: *Donum natalicium Schrijnen*. Nijmegen-Utrecht, 1929 (перепечатано в IV томе «Selected writings» Р. О. Якобсона), где подход к фольклорной традиции основывается на тех же предположениях; кратко резюмируя, возникновение фольклорного текста связывается с цензурой коллектива, являющегося носителем фольклорной традиции, социализованным (подобно *langue* у Соссюра) характером фольклорного кода и внутренней структурной целостностью фольклорного текста. Такое понимание фольклора существенно ближе к концепции «этнологического искусства» у Леви-Стросса (в принципе, фольклорного по своей природе), чем, например, определение фольклора, предложенное в работах: E.-K. Köpfgäs and P. Maganda. *Structural models in folklore*. — «Midwest Folklore», vol. XII, N 3, 1962; E. and P. Maganda. *Structural models in folklore and transformational essays*. The Hague-Paris, 1971.

<sup>11</sup> Одним из свидетельств того, что классификационные комплексы существуют и в современных обществах, где в некоторых сферах человеческого поведения также осуществляется его ритуализация, являются наблюдения английского врача и этнографа Дж. Карстэйрса, который, описывая поведение мнимых и действительных больных в одной из деревень Раджастана, в Индии, пришел к заключению, что оно подчиняется вполне определенным образцам такого поведения (он также утверждает, что и в так называемых цивилизованных обществах врач и больной ведут себя согласно стандартизованным в известной степени представлениям о соответствующих нормам поведения); в частности, наблюдая душевнобольных в той же деревне, Карстэйрс пишет, что и эти больные, которые, казалось бы, вынуждены нарушать все принятые социальные нормы и вследствие этого считаются сумасшедшими, «большую часть времени ведут себя таким образом, что их статус сумасшедших отчетливо распознается окружающими». Интересно, что свои наблюдения он заключает следующими словами. «Так же, как можно показать, что язык состоит из ограниченного числа фонем и морфем, можно считать, что совокупность разновидностей поведения человека в пределах данного общества теоретически может быть исчерпывающе категоризована; при этом одни разновидности поведения (*behavior patterns*) будут встречаться часто, другие — лишь в особых условиях. Лингвисты, вышедшие из школы Сэпира, Уорфа и Хокетта, показали, что структурные свойства каждого языка ограничивают в определенной степени концептуальный опыт носителей языка. Возможно, что сходным образом существует взаимозависимость между гаммой эмоциональных реакций членов некоторого гомогенного коллектива и набором разновидностей поведения... В сфере человеческих эмоций и поведения, так же, как и в сфере восприятия, действительно оригинальные нововведения невозможны или редки». G. M. Cartwright. *Ritualization of roles in sickness and healing. A discussion of ritualization of behavior in animals and man*. — *Philosophical Transactions of the Royal London Society*, vol. 251, ser. B, N 772, 1966.

поведения; они могут также сравниваться на основании того, каким образом классифицируются определенные виды реалий, общие хотя бы для двух обществ.

Этнография последних десятилетий существенно уточнила важнейшие аспекты возникновения классификационных систем в архаических обществах. Исследования тотемизма у австралийских аборигенов Леви-Строссом показали, что в качестве используемых для классификации реалий могут выступать самые разнообразные реалии материального и нематериального мира, способные описывать соотношение человека и природы, или в терминах самого Леви-Стросса, — Культуры и Природы.

Важно, что противоположение культуры и природы возникло в структурной антропологии Леви-Стросса именно по аналогии с различием фонетики и фонологии, как оно понималось пражскими структуралистами; это противоположение чрезвычайно существенно и для теоретических оснований анализа семиотических функций национального костюма у П. Г. Богатырева. Этот анализ может рассматриваться как предшественник того направления, которое, уже десятилетия спустя, стало пытаться осуществить программу введения методов лингвистики в изучение человеческого общества в целом.

Нетрудно показать, что исследование функционального использования национальных костюмов в качестве сигналов, организованных в достаточно сложный комплекс, интерпретированное П. Г. Богатыревым в связи с преобразованием типа «вещь→сигнал», предвосхищает в немалой степени некоторые основные идеи структурной антропологии Леви-Стросса. Как частный пример использования этим ученым идей о различении относящегося к естественному (к Природе) и социально-культурному у человека (к Culture), которые нашли выражение в мысли Р. О. Якобсона о том, что «подобно музыкальным гаммам, фонологическое структурирование языка является вмешательством культуры в область природы, ... наложением логических правил на континуум звуков»<sup>12</sup>, достаточно иллюстративен принцип, сформулированный Леви-Строссом в связи с различными попытками решения вопроса об авункулате в архаических обществах (речь идет об особых социальных и имущественных отношениях дяди по матери и племянника: согласно Леви-Строссу структурный закон, управляющий комплексом возникающих в этом случае родственных отношений, может быть понят, если считать, что структуры, образованные родственными отношениями, приобретают свой социально-культурный характер, противопоставленный биологическому характеру семьи как таковой, не соразмерно тому, что они сохраняют от Природы, но, напротив, в соответствии с тем, что их отличает от Природы. Этот принцип имеет весьма важное значение для исследования многих семиотических систем, в которых доминирующей является символическая функция (или, как устанавливает П. Г. Богатырев, пучок символических функций), возникающая в результате преобразования предметного мира («природы») в серию сигналов (относящуюся к сфере «культуры»). Вследствие такого преобразования комплекс реалий, не утрачивающих своего первоначального назначения (в работе Богатырева конкретное назначение разновидностей одежды названо практической функцией) и наделенных функциями сигнала, приобретает классификационный, или моделирующий, характер.

Визуальный код, каким является совокупность моравских национальных костюмов, каждый из которых достаточно однозначно сигнализирует положение носителя костюма в той общности, к которой он принадлежит, обладает довольно дифференцированным классификационным характером, что и составляет его отличительную черту в сравнении с тем, как в человеческих обществах используются близкие к нему или те же комплексы материальных

<sup>12</sup> R. Jakobson, M. Halle. *Fundamentals of language*. The Hague, 1956, p. 17; C. Lévi-Strauss. *Structural anthropology*. New-York—London, p. 83. Ср. о различии физиологических и социальных функций пищи и одежды: С. А. Токарев. К методике этнографического изучения материальной культуры. — «Советская этнография», № 4, 1970, стр. 8 и сл.

вещей, не обладающие таким характером. В самом деле, ношение одежды является постоянной и универсальной чертой человеческих коллективов определенной стадии развития и может быть истолковано как этнографическая универсалия в том же смысле, в каком с точки зрения теории сообщений универсальным является использование упорядоченных речевых сигналов, то есть языка, для передачи сообщений в человеческом обществе или, в пределах этой разновидности символических систем, — использование, например, гласных и согласных для различения слов. Человеческое общество в принципе может быть описано через такие коды, элементы которых сигнализируют социальные структуры; однако большинство обществ будет представлено в этом случае неполно, так как обычно в человеческом обществе, если, разумеется, оно не ставит противоположной цели (что должно было бы рассматриваться как аномалия классификационного характера), одежда делится на одежду мужчин и женщин; одежду молодых людей и людей, относящихся к другим поколениям, наконец, возможна профессиональная дифференциация одежды (священники, если рассматривать общество в целом; специальные ампулы, если рассматривать непостоянные коллективы типа всей публики в ресторане, и т. п.); по существу, этим и исчерпывается классификация разновидностей одежды в стандартных современных обществах, оказывающаяся довольно рудиментарной, если сравнить ее с более развитой классификацией, например, в Моравской Словакии, напоминающей символические классификации архаических культур.

Типологическое сближение различных символических классификаций, использующих разнообразные реалии или серии предметов в качестве сигналов, становится возможным, если вспомнить мысль Леви-Стросса о том, что «все вещи во вселенной значили нечто задолго до того, как мы начали обнаруживать, что они значат; <...> но они значили первоначально именно то, что человечеству может о них быть известным. То, что мы называем развитием человеческого интеллекта и <...> прогрессом в области знания, никогда не было и не будет ничем большим, чем внесением поправок в первоначальные схемы и классификации, новым размещением элементов, определением первоначальных связей и открытием новых источников в пределах некой закрытой и самопополняющей области (Природы)»<sup>18</sup>.

При таком понимании процесса создания классификационных систем тотемные классификации, в частности, которые, как правило рассматриваются как исключительная принадлежность архаичных обществ типа австралийских племен, следует считать лишь одной из частных разновидностей символических классификационных систем, предназначенных для выявления отношений между человеком и его окружением. Тотемные классификации, согласно Леви-Строссу, основываются на соположении двух серий явлений, из области Природы и из области Культуры соответственно, — в частном случае это могут быть виды животных или растений, с одной стороны, и отдельные социальные группы, с другой (если не говорить о других тотемах, известных у тех же австралийских племен, — например, москитах или северо-западном ветре), — при том, что основанием для их соположения являются гомологичные, т. е. тождественные в определенном отношении, сходные со структурной точки зрения различия между элементами обеих серий в пределах каждой серии соответственно, т. е. различия, например, между двумя видами животных и кланом А и кланом В. Наиболее общим структурным принципом, на котором основываются такого рода тотемные классификации, является, как полагает Леви-Стросс, бинарный принцип; животные виды выбираются для использования их в тотемной классификации не потому, что они, как считали некоторые исследователи тотемизма (Малиновский), представляют особую экономическую ценность для соответствующей социальной группы, а потому, что они могут быть противопоставлены

<sup>18</sup> C. Lévi-Strauss. Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss. — In: M. Mauss. Sociologie et anthropologie. Paris, 1950, p. XVIII.

по некоторому общему признаку. Таков случай выбора Орла и Вороны в качестве тотемных символов у австралийцев: и орел и ворона едят мясо, но орел добывает пищу охотой, тогда как ворона питается падалью; это различие таково, что с его помощью удобно представить различия между двумя кланами в виде соотношения Орел/Ворона: клан А/клан В. Основой для таких соотношений, если вернуться к более общим принципам символических классификационных систем, является ритуализованное выражение связи сигнального характера между социальной организацией и естественным окружением.

Тотемные классификационные комплексы создаются для решения довольно общей проблемы, с которой сталкиваются так или иначе все человеческие коллективы: это проблема того, как человек воспринимает сходства и различия в области социальной жизни и в области естественного окружения, упорядочивает их, наконец, осуществляет выбор определенных элементов из той и другой сферы для установления корреляций между ними, которые используются затем для создания классификационных комплексов<sup>14</sup>.

В структурной антропологии, идеи которой разрабатываются Леви-Строссом (и в недавнее время — группой американских лингвистов), существует тенденция рассматривать общество в терминах теории сообщений, т. е. с точки зрения того, какие коммуникативные комплексы и навыки, характеризующиеся символической функцией, приняты в данном обществе; какие разновидности кодов в нем используются; каковы разновидности социальной практики, которые могут быть интерпретированы в паралингвистической перспективе.

С другой стороны, лингвисты стремятся исследовать языковые структуры в их социальном и этнографическом контексте, обращаясь, таким образом, к разнообразным видам классификационной, или моделирующей, деятельности человека, организованным если не в особые структуры, то по крайней мере в некоторые комплексные совокупности сигналов.

Для обоих направлений общим оказывается целый ряд задач, к которым относится исследование специфики средств передачи сообщений в данном коллективе (лингвисты, в частности, утверждают, что в некоторых случаях полезнее исследовать социальную структуру, структуру событий, с которыми связаны типы языковых сообщений, нежели структуру собственно языковых сообщений), изучение того, что в данном обществе рассматривается как сообщение, далее, иерархии средств передачи информации, т. е. сравнительное изучение кодов, используемых в данном обществе, и их соотношения, при особом внимании к тому, какая разновидность сигналов используется достаточно часто или исключительно<sup>15</sup>.

Эти задачи естественно связываются с изучением всей культуры данного коллектива в целом. В частности, компоненты сообщений, переданных с помощью паралингвистических предметных кодов, могут быть адекватно выявлены лишь через анализ существенных для данной культуры черт, т. е. черт, существенных с точки зрения носителей данной культурной традиции для выявления сходств и различий в сфере целостного поведения членов коллектива. Следует напомнить, что существенность черт культуры для определения того, является ли данная разновидность деятельности человека классификационной, или моделирующей, тесным образом связана с тем, являются ли элементы естественного или искусственного окружения человека, связанные с данной разновидностью его деятельности, ритуализованными сигналами,

<sup>14</sup> См. P. Worsley. *Groote Eylandt totemism and "Le totémisme aujourd'hui"*. — In: E. R. Leach (ed). *The structural study of myth and totemism*. London, 1967.

<sup>15</sup> Последнее включает также изучение того, как соотносится естественный язык с другими неязыковыми кодами, принятыми в коллективе, чья семiotическая практика является объектом исследования; Леви-Стросс замечает в связи с этим, что «существуют культуры <...>, довольно скудно использующие язык. Их носители считают, что язык (в качестве средства передачи сообщений) должен использоваться не во всех случаях, а только в связи с особым типом событий и без расточительности». (C. Lévi-Strauss. *Structural anthropology*, p. 68; ср. D. Hymes. *Directions in (ethno-)linguistic theory*. — "American Anthropologist", vol. 66, N 3, pt. 2, p. 22).

т. е. соотносятся ли, например, некоторые материальные предметы (такие, как виды одежды в исследовании П. Г. Богатырева) с определенными концептуальными категориями. Такая ситуация напоминает другую, когда в определенной этнографической среде одни виды животных являются объектом ритуального почитания, а другие им не являются. Степень свободы выбора, избирательность концептуальной классификации, которая должна обладать символической функцией, неограниченна до тех пор, пока ритуализация некоторой социальной практики или комплекса реальных предметов, включаемых в классификационную систему, не оказывается социализованной.

Ритуализация, социализация и внутренняя структурная целостность являются неперенными условиями, при которых оказывается возможным преобразование комплекса реалей в классификационную систему, обладающую символической функцией, т. е. преобразование элементов Природы, органической или искусственной, в элементы Культуры.

Естественное окружение человека, являясь континуумом, предстает, в расчлененном виде вследствие классификационной деятельности человека; при этом процесс социально приемлемой классификации, по-видимому, не согласуется с естественными свойствами классифицируемых объектов. Во всяком случае, как полагают некоторые антропологи (в частности, Э. Лич), классификация естественного окружения австралийцами на съедобное и несъедобное, так же, как и тотемная классификация, в которой используются разновидности пищи, является фактом социальной (а не кулинарной) культуры соответствующих племен, так как она далеко неисчерпывающа, поскольку лишь небольшая часть съедобного окружения классифицируется как потенциальная пища; в этом случае, как и во многих других, классификация является условной и связанной по своему происхождению с ритуальным и, следовательно, избирательным отношением к растительным и животным видам.

Независимость естественных свойств классифицируемого окружения и собственно структурных черт классификационной системы подтверждается, если обратиться к другим видам социально детерминированных символических классификаций. Типы символических классификаций, используемых в обществе в качестве абстрактного представления его социальной организации, находятся бесспорно в зависимости от того, какого рода символические коды, помимо классификационных систем, т. е. какие разновидности средств передачи сообщений предпочитаются данным обществом (последнее интересно также для типологического сравнения разных коллективов с точки зрения практических приложений теории сообщений).

Случай исследованного П. Г. Богатыревым классификационного комплекса, элементами которого является реальная одежда, используемая в словацких деревнях не только в целях сигнализации социальной организации общества, интересен тем, что речь идет об обществе с преимущественной ориентацией на оптические сигналы, хотя, по-видимому, другие способы сигнализации, в частности, сигнализации существенных черт социальной структуры этим не исключаются.

В общем виде процесс преобразования используемой в деревнях Моравской Словакии одежды в сигналы таков, что вся совокупность разновидностей национальных костюмов словаков делится на праздничные, церемониальные и ритуальные костюмы (в книге соответствующие костюмы описываются как выполняющие «праздничную», «церемониальную» и «ритуальную» функции); далее, существуют особые костюмы, соответствующие различным профессиям (костюмы пастухов, мельников и т. п.); костюмы, сигнализирующие социальный статус их владельцев, область Моравской Словакии, где они расселяются, вероисповедание владельцев, их возраст и гражданский статус; костюмы, наконец, могут обладать «магической», «эротической» и «эстетической» функциями; кроме того, все упомянутые разновидности национальных костюмов обладают так называемой «практической» функцией, со-

стоящей в том, что каково бы ни было специальное назначение костюма, он является также и одеждой. Иерархия функций, то есть относительная степень, в которой проявляется сигнализирующий аспект костюма, соотносимый с определенным аспектом социальной организации, непостоянна; доминирующей функцией могут оказываться различные функции, что связано с непостоянным статусом национального костюма как такового: он может быть описан (и, следовательно, восприниматься) и как вещь (практическая функция), и как сигнал (прочие функции).

Дифференциация видов одежды, приобретающая классификационную ценность, представляет собой случай, когда в классификационных целях используются не специально созданные для этих целей предметы (такие, как шаманские бубны, изображения на бубнах и т. п.) и не элементы естественного окружения (такие как виды животных), а реалии, относящиеся к искусственно созданному окружению человека, но тем не менее не составляющие часть его социальной среды до вторичного вмешательства человека, который преобразует их в специфические сигналы. Это преобразование сопровождается преобразованием функциональной структуры одежды, приобретающей в дополнение к функциям классификационного, но не моделирующего характера функции, обладающие специфически символическим характером (здесь речь может идти о такой первичной классификации, которая по своей природе вызывается внесоциальными факторами — например, классификация одежды в соответствии с климатическими изменениями; такая классификация не будет обладать, строго говоря, социальным характером и, следовательно, не должна рассматриваться среди прочих параязыковых символических систем); более развитая, ориентирующаяся на социальную практику и ее ритуализованные разновидности классификации одежды будет в большей степени приближаться к параязыковым системам с доминирующей в них символической функцией, разновидности которой в целом способны увеличить их моделирующую способность.

В визуальных комплексах, созданных для передачи сообщений (например, типа сообщений о личности и ее окружении) и основывающихся на элементах естественного окружения человека, которые существуют независимо от целей некоторой классификации, естественные свойства элементов и их характеристики как конкретных классификаторов, по-видимому, не только не совпадают, но являются полностью независимыми друг от друга.

В самом деле, в основе преобразования вещи (одежды) в сигнал лежит процесс, напоминающий процесс преобразования элементов человеческого окружения другого типа в классификационные системы названных выше разновидностей. Структурные черты, которыми наделяются выбранные для символической классификации элементы континуума звуков или континуума потенциальной или действительной пищи, согласуются лишь с их существенными для социальной среды структурными признаками, используемыми для различения, как это происходит в случае выбора животных или растительных видов для таких ритуализованных сигналов как тотемы.

Более того, цели различения (дискретной сигнализации) аспектов социальной среды часто начинают преобладать настолько, что физические свойства вещей оказываются в пренебрежении; так, в двух соседних словацких деревнях одинаковые костюмы могут использоваться для различения незамужних матерей и девушек; параллельно этому «эстетическая» функция, то есть сигнализация эстетического идеала социальной общности, может доминировать в отношении к прочим функциям настолько, что с точки зрения социальной цензуры эти последние не принимаются во внимание (так обстоит с тем, насколько «красивая», в соответствии с известными эстетическими нормами, одежда может быть удобной или неудобной; из этнографических описаний известно, что некоторые церемониальные костюмы могут даже причинять физические страдания). Следует сказать, что такое положение вполне сопоставимо с навязываемой естественному окружению человека классификацией съедобного и несъедобного, в том случае, когда потребление пищи

строغو ритуализовано и подчиняется социальной категоризации, носящей, как это происходит с языковыми категориями, обязательный характер. Равным образом с категорическим характером такого рода дифференциации, навязываемой именно социальной средой, стремящейся соотнести некоторый социальный континуум с континуумом естественного окружения, можно сравнить, если верны утверждения Леви-Стросса, обязательность для человека, рассматриваемого в социальном аспекте, приготовления пищи вообще в отличие от животного, поедающего пищу в сыром виде (таково различие символического характера между человеком и животным, иначе говоря, между сферой Культуры и Природы, выявляемое Леви-Строссом в мифах южноамериканских индейцев).

Категоризация в терминах символов, соотносящих благодаря своему двустороннему характеру социальный и внесоциальный континуум, осуществляется, по наблюдениям этологов и орнитологов, и в среде животных и птиц: и те и другие способны, правда, в специфических условиях, опознавать представителей своего вида, различать самок и самцов; некоторые виды способны сравнительно быстро опознавать определенные категории хищников. В человеческих коллективах дифференциация, естественно, более разнообразна; антропологи считают, что для выживания человеческих коллективов необходимо, чтобы каждый член социальной общности был обучен опознавать члена своей общности согласно его социальному статусу или статусу иного характера<sup>16</sup>.

Если вернуться к символическому коду, элементами которого является одежда, то можно заметить, что положение, когда в некоторых обществах, не ориентирующихся на оптические сигналы, такой код не используется в сравнении с теми обществами, где одежда, благодаря усложненности и ритуализации связанных с ней навыков рассматривается как код, аналогично соотношению рудиментарной дифференциации в животных коллективах с более развитой дифференциацией социальных ролей в человеческих коллективах. Впрочем, следует оговориться, что вероятно не найдется таких человеческих обществ, в которых бы для сигнализации дискретно понимаемого окружения (например, для сигнализации принадлежности к определенной социальной группе) или аспектов человеческой личности не использовались бы в известной степени разновидности принятой в нем одежды.

Для объяснения того, как возникают символические классификации, в основании которых лежит множество конкретных предметов, полезно сравнить процесс дифференциации одежды и превращения ее в комплекс сигналов с тем, как во многих человеческих обществах ритуализуются определенные кинетические навыки.

Виды одежды, еще не подвергшиеся сложной дифференциации, но обладающие первичными классификационными свойствами, сопоставимы, например, с комплексом кинетических навыков, присущих человеку (часть из которых является общей для человека и антропидов) и имеющих определенное распространение в обществе, но еще не составляющих часть частной социализованной культуры, то есть не носящих ритуализованный характер. Кинетические навыки, как и вообще физическое поведение человека в пространстве, еще не будучи ритуализованными и являясь реакциями человеческого организма на внешнюю среду, могут тем не менее рассматриваться как аналоги конкретных классификаторов, так как в известной степени они, во-первых, способны классифицировать ситуации, в которых они возникают, во-вторых, сообщить нечто о лице, выполняющем некоторое движение, наконец, в-третьих, сигнализировать специфические признаки человеческой расы. В то же время, подобно неклассифицированным звукам, не составляющим часть фонологической системы определенного языка (фонологическая система может рассматриваться как аналог вполне определенной культурной среды), они являются в значительно меньшей степени конкретными класси-

<sup>16</sup> См. замечания в кн.: E. R. Leach. Lévi-Strauss. London, 1970.

фикаторами, пока они не будут обусловлены специфической культурной средой, то есть последовательно выделены из всей совокупности разновидностей кинетических навыков и столь же последовательно включены в конкретные социальные ритуалы<sup>17</sup>.

В результате выбора определенной культурной серии кинетических навыков возникает комплекс оптических сигналов, происхождение которого сопоставимо с комплексом оптических классификаторов, возникших в Моравской Словакии вследствие ритуализации различий в одежде.

Сравнение одежды, используемой в классификационных целях, с кинетическими навыками оправдано также и в том отношении, что оба комплекса сигналов относятся к пограничной области между биологической деятельностью человека и его социальным поведением, детерминированным со стороны определенной культуры. Иными словами, в обоих случаях осуществляется объединение «практической» и символической функций (П. Г. Богатырев говорит в этой связи о вещах-знаках, то есть о таких вещах, которые одновременно являются знаками, или сигналами): появление одежды, первоначальной целью использования которой является именно «практическая» функция, свидетельствует о первом шаге, противопоставляющем Природу и Культуру; на этом этапе, как говорилось, вводятся лишь такие различия типов одежды (мужская одежда/женская одежда, одежда молодых людей/одежда пожилых людей, типы одежды, противопоставленные согласно климатическим периодам и т. п.), при которых символическая функция является лишь дополнительной к «практической» функции и представлена в небольшой степени. В этом случае следует говорить о малой моделирующей способности комплекса типов одежды, так как приведенная дифференциация типов облуживает только практическую сферу и далеко не исчерпывает структуру даже самых простых из известных человеческих обществ. «Практическая» и символическая функции одежды оказываются полярно противопоставленными, как показывают, с одной стороны, история развития одежды<sup>18</sup>, с другой — в чем и заключается новизна исследования П. Г. Богатырева — факт того, что (в терминах, введенных раньше) вследствие вторичного вмешательства человека в сферу одежды, переходную между Природой и Культурой, символическая функция приобретает более расчлененную структуру, тогда как «практическая» функция продолжает характеризоваться большей целостностью<sup>19</sup>. В то же время символическая функция может быть противопоставлена «практической» по степени произвольности, так как конкретный характер сигнала будет детерминироваться только в сфере Природы, в сфере же Культуры соответствие двух сторон знака определяется условно (это иллюстрируется особенно наглядно теми случаями, когда один и тот же костюм в разных словацких деревнях сигнализирует разные социальные статусы их владельцев)<sup>20</sup>. Упомянутое выше свойство классификационных комплексов ориентироваться не на реальные характеристики предметов,

<sup>17</sup> См. G. W. H e w e s. World distribution of certain postural habits. — "American Anthropologist", 55, N 2, pt. I, 1955.

<sup>18</sup> См. A. L e r o i - G o u r h a n. Milieu et techniques. Paris, 1945, (p. 211), где говорится о том, что одежда в исторической перспективе подвергается изменениям, но эти изменения касаются более часто декоративной стороны одежды и в значительно меньшей степени — тех ее аспектов, которые существенны для выполнения практической функции.

<sup>19</sup> Это противопоставление сравнительно целостной «практической» функции более расчлененной символической функции сходно с различием Леви-Строссом между разнообразным видом (в сфере Природы) и соответствующим ему разнообразию функций (в сфере Культуры) — см. С. L é v i - S t r a u s s. La pensée sauvage. Paris, 1962, p. 164.

<sup>20</sup> Cp. R. B a r t h e s. Systeme de la mode. Paris, 1967, p. 107: «... чтобы возникло значение, выбор должен быть произвольным; <...> в качестве продукта культуры, мода утверждает (различные) виды одежды именно так, что выбор не мотивируется со стороны Природы. Так, преобразуя субстанцию в функцию, конкретную мотивировку в формальную, <...> Природу и Культуру, процесс утверждения видов устанавливает систему моды: за ним кончается область доступного разума». Различия в одежде, продиктованные модой при условии их введения в комплекс национальных костюмов, следовало бы понимать как третью разновидность вмешательства человеческой культуры с целью более усложненного моделирования среды.

используемых для их создания, а на их структурные черты, выявляемые в сопоставлении, можно интерпретировать в терминах функций как преобладание символической функции над «практической». Символические функции, как показано П. Г. Богатыревым, в свою очередь образуют иерархическую структуру; это особенно отчетливо иллюстрируется в случае двух костюмов, ежедневного и праздничного, различающихся между собой как «более-предмет» и «более-знак», при том что это расхождение имеет место уже в сфере символических функций.

Новизна исследования П. Г. Богатырева (особенно в приложении ко времени, когда оно было выполнено) видна из того, как в этой книге понимается функция этнографических реалий и, в частности — из того, как используются языковые аналогии к функционированию комплекса костюмов.

Функциональный подход к этнографическим фактам был, как известно, разработан в английской школе этнографии и связан с именами таких ученых как Малиновский и Радклиф-Браун (если говорить о времени написания этой книги П. Г. Богатыревым). Однако П. Г. Богатырев развил функциональный подход полностью независимо от этого направления<sup>21</sup>, основываясь на теории языкового знака в работах прагматических структуралистов: согласно П. Г. Богатыреву, «функция костюма является выражением стремлений его владельца»; это определение может быть уточнено, если вспомнить, что, как об этом упоминалось в этой статье, в соответствии с «Тезисами, представленными Первому съезду филологов-славистов», языковые функции различались в зависимости от роли, выполняемой языковым знаком (ориентация на денотат, или коммуникативная функция, противопоставляется ориентации на знак, или поэтической функции). Сходным образом, замечая, что «функция... может относиться либо собственно к костюму (вещи), либо к тем различным сферам, на которые костюм (как знак) указывает», П. Г. Богатырев иллюстрирует это анализированным выше соотношением ежедневного и праздничного костюмов; функцией в его понимании, является, таким образом, роль, которую выполняет определенный костюм или его части, так же, как в языке функцией является различительная роль звуков в потоке речи.

Аналогии из области лингвистики не ограничиваются заимствованием функционального подхода. В исследовании функционирования костюмов заметную роль играют такие аналогии, которые могут быть полезны для лингвистов. Так, если уже много позднее Леви-Стросс формулировал как одну из важнейших задач структурной антропологии последовать за структурной лингвистикой в том, чтобы построение теории социального поведения человека основывалось на изучении бессознательных структурных принципов социальных фактов<sup>22</sup> (структур родства, брачных обычаев, из которых последние, по наблюдениям Леви-Стросса, могут быть изоморфны типу языка, используемого в том же обществе), то П. Г. Богатырев в итоге своего исследования пришел к выводу о том, что весь достаточно сложный комплекс обычаев, связанных с одеждой Моравской Словакии, цель которых указывать на структурное положение каждого отдельного индивидуума в пределах сельского коллектива при ориентации на социальные, эстетические и моральные нормы коллектива, регулируется серией бессознательно применяемых правил. Вспоминая слова Ф. Боаса о том, что только создание научной грамматики языка позволяет сознательное восприятие бессознательно используемых структурных правил языка, можно сказать, что П. Г. Богатыреву удалось открыть и отчетливо сформулировать структурные правила, лежащие в основании норм ношения одежды в моравских деревнях. Эта аналогия с языком не случайна: в последней части книги говорится, что костюм, функционирующий в качестве сигнала, должен быть известен каждому члену кол-

<sup>21</sup> См. критику английской этнографической школы, где намечается подход, близкий к исследовательской манере П. Г. Богатырева: С. Lévi-Strauss. *Structural anthropology*, p. 9 и сл.

<sup>22</sup> См. С. Lévi-Strauss. *Structural anthropology*, p. 58—59.

лектива так же, как правила языка: функции костюма не только удовлетворяют практические потребности их владельцев, но и обеспечивают их адаптацию как членов общности, что может быть сопоставлено с аналогичной ролью языковых функций, обуславливающих благодаря своему социальному характеру включение носителя языка в языковую общность. Общая функция («функция структуры функций», под «структурой функций» понимается отдельный костюм), называемая в книге «наш костюм», сопоставляется П. Г. Богатыревым с «нашим языком» как другим примером структурного целого, характеризующегося множественностью семиотических функций<sup>23</sup>.

Наконец, важно, что различительные и моделирующие функции костюмов являются настолько же обязательными характеристиками костюмов, насколько обязательным является выражение языковых категорий («языки различаются... по тому, какие различия в них обязательны; ...они различаются в большей степени, тем, что они должны выражать, чем тем, что они могут выразить»<sup>24</sup>). С обязательным для каждого члена общности сохранением особых различий в одежде связана бессознательность (на уровне индивидуальной воли и сознания) всего процесса использования классификационной системы, что также сопоставимо с объективностью и обязательностью носящих условный, или ритуализованный, характер языковых категорий и структур. Если на уровне индивидуального сознания допустима частичная мотивированность связи сигнала и его денотата (мыслимая как осознание их тесной и безусловной близости), то в приложении к уровню коллективного сознания следует, по аналогии с тем, как это обстоит в языке, считать, что костюмы в качестве знаков сравнительно произвольно связываются с денотатами.

Объединение лингвистики и этнографии, намеченное в этой книге, предвосхитило развивающееся сейчас направление в американской науке, известное как этнолингвистика, или этнология (*ethnolinguistics* и *ethnoscience*), задачей которого является построение общей теории, которая бы являлась результатом структурного анализа всего комплекса навыков поведения членов культурной общности.

Это направление основывается на двух принципах, заимствованных именно из лингвистики: индуктивный эмпирический анализ культуры и поиски существенных с функциональной точки зрения внутренних отношений между элементами культуры. С другой стороны, справедливо полагается, что исследователь, пытающийся осуществить экстраполяцию лингвистических методов в область этнографии, должен поставить перед собой задачу эмпирическую (то есть структурного и функционального) изучения этнических таксономических комплексов и классификаций элементов автохтонной культуры (классификации предметов материальной культуры, растений, цветов, видов заболеваний и т. п.)<sup>25</sup>.

Анализ комплекса костюмов с этой точки зрения при преимущественном рассмотрении его как комплекса, из элементов которого могут быть построены сообщения определенного типа, отвечают в свою очередь задаче, формулированной Леви-Строссом как изучение общества через существующие в нем системы отношений и исследование общества в терминах дифференциальных признаков определяющих его систем отношений<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> К. Горалек, отмечая плодотворность этого сопоставления, писал, что пуристическая тенденция в приложении к языку несостоятельна именно потому, что она пренебрегает всем сложным взаимодействием языковых функций, принимая в особое внимание лишь функцию всего комплекса языковых функций, то есть усиленная «наше» (с точки зрения языкового коллектива) в языке (см. K. Hořálek. *La fonction de la «structure des fonctions» de la langue.* — «A Prague school reader in linguistics», p. 423 и сл.).

<sup>24</sup> C. Kluckhohn. Notes on some anthropological aspects of communication. — «*American Anthropologist*», vol. 63, 1961, p. 900.

<sup>25</sup> См. D. Hymes. Directions in (ethno-)linguistics; W. C. Sturtevant. Studies in ethnoscience. — «*American Anthropologist*», vol. 66, N 3, pt. 2, 1964.

<sup>26</sup> C. Lévi-Strauss. Structural anthropology, p. 95—96. Сп.: Н. С. Конлин. Lexicographical treatment of folk taxonomies. — In: Problems of lexicography. Fred W. Housholder and Sol Saporta eds. Supplement to International Journal of American

Общества могут также изучаться в сравнительно-типологической перспективе, и такое их изучение должно, как следует из этих предпосылок современной структурной этнографии, включать сравнительное изучение коммуникативных систем и комплексов, используемых в обществе. При этом все множество таких систем и комплексов, встречающихся в конкретном обществе будет характеризовать его в противоположность другим обществам (исследование различий, наблюдаемых при сравнении обществ с этой точки зрения, может составить предмет особой разновидности социальной типологии). В связи с дифференциальными характеристиками общества в общей типологической схеме, которая содержит встречающиеся разновидности способов передачи сообщений, особый интерес представляет введенная П. Г. Богатыревым концепция «нашего костюма» (и «нашего языка»), то есть такой совокупности символических функций национальной одежды, которая характеризует только Моравскую Словакию. «Наш костюм» и «наш язык» вместе составляют, следовательно, сложный символ, позволяющий отличить данную социальную группу от других, которые будут характеризоваться другим костюмом и другим языком<sup>27</sup>; и «наш язык» и «наш костюм», как отмечает П. Г. Богатырев, способствуют социальной интеграции данного коллектива. Можно думать, что между «нашим костюмом», отличающим определенную социальную группу от противопоставленной ей другой группы, и тотемами, избираемыми племенами в тех же целях, существует функциональная параллель. Структуры типа «наш костюм» и «наш язык» рассматриваются Л. Ельмслевом в его коннотативной семиотике: в любом тексте на каком-либо языке существуют так называемые коннотаторы, являющиеся содержанием коннотативного языка, тогда как собственно язык с его структурными схемами понимается при этом как его выражение («... семиотические схемы и узусы, которые мы обозначаем как датский язык, суть выражения для коннотатора «датский»<sup>28</sup>); действительно, комплекс костюмов с его семиотическими функциями, образующими особую структуру, вполне может рассматриваться как коннотативная квази-система.

Исследование П. Г. Богатырева семиотических функций национального костюма может быть продолжено, как представляется, таким образом, чтобы установить, существуют ли определенные типы ритуализации навыков ношения одежды; результатом таких исследований могла бы быть такая типология социальных ритуалов, которая бы была полезна для семиотики и социологии, соприкасающейся здесь с семиотикой.

В качестве материала для возможной типологии социальных ритуалов, относящихся к одежде, здесь приводятся некоторые данные (число которых вообще весьма невелико) об использовании одежды у племен хопи, квакиутль и в Эфиопии, интересные тем, что их сравнение со сходными ритуалами в Моравской Словакии позволяют думать, что намечаемое типологическое исследование могло бы дать существенные результаты.

Из трех упомянутых обществ у хопи и квакиутль навыки, связанные с одеждой, взаимно противоположны. У племени квакиутль, насколько позво-

---

Linguistics 28(2), pt. 2, 1962. («Адекватное этнографическое описание культуры... определенного общества предполагает детальный анализ коммуникативных систем и ситуаций, определяемых этой культурой, в которых встречается все существенные для этих систем различия»).

<sup>27</sup> Остается неизученным вопрос о том, могут ли существовать особые структурные отношения между типом одежды и языком социальной группы (подобно установленному Леви-Строссом изоморфизму между типами структур родства и языковыми структурами). Примером такой, впрочем довольно неопределенной связи является соотношение общего типа одежды и языка у племени бини в Западной Африке: в языке бини почти нет слов для цветов, чему соответствует, во-первых, почти полное отсутствие у племени изобразительного искусства, во-вторых, — бесцветность одежды и построек (см. R. Wescott. The metalinguistics of Bini: a West African language. — "Anthropological Linguistics", 2, 1960).

<sup>28</sup> Л. Ельмслев. Прологомены к теории языка. — В сб.: Новое в лингвистике, вып. I. М., 1960, стр. 373. Ср. о пищевых запретах как символах социальных групп: С. А. Токарев. К методике изучения материальной культуры, стр. 6—7.

ляют судить данные их фольклорной традиции, особое значение придается внешней границе тела человека; существует убежденность, что источник опасности для человека располагается вовне, что вызывает к жизни практику усиления внешней поверхности тела человека с помощью растираний или ритуального омовения и очищения кожи, использования масок и особенно одежды. В частности, позитивное отношение к одежде продиктовано именно стремлением сохранить в должном виде внешнюю поверхность тела; одежда вследствие этого отождествляется с нею и служит не только для распознавания социального статуса личности, но и для определения реального характера человека<sup>29</sup>, то есть является знаком личности. В одной из сказок племени рассказывается об отвергнутом мальчике, решающем покончить с собой и становящимся более могущественным и влиятельным в племени благодаря серии очистительных ритуалов, включающих смену старой одежды; для племени эта сказка иллюстрирует принцип, состоящий, в том, что устранение одежды наносит вред человеку, тогда как другая одежда способна изменить черты личности человека. Отношение к одежде в племени хопи, как и отношение к внешним границам человеческого тела, полярно противоположно в силу того, что более существенным считают внутреннюю сущность человеческой личности и продолжительный и сознательный ее самоконтроль; внешнее, напротив, рассматривается как помеха для развития личности, отсутствие же одежды свидетельствует о внутренней силе человека. Сказанное подтверждается множеством мифологических мотивов, в которых важное место отводится уничтожению внешних границ человеческого тела и обнаружению «внутреннего человека». (В одном из мифов сказано: «... он никогда не носил много одежды, что говорило о его силе»).

Сравнение двух типов отношения к одежде между собой и их сравнение с анализом П. Г. Богатырева видов одежды в Моравской Словакии склоняет к тому, чтобы считать, что культура Моравской Словакии с семиотической точки зрения более близка к культуре типа квакиутль, чем к культуре типа хопи. В самом деле, у племени квакиутль одежда служит для распознавания социальной роли человека, черт его личности и судьбы и изменение одежды человеком преобразовывает его, как изменение имени (имя у квакиутль рассматривается как «словесная одежда»); напротив, у племени хопи одежда не указывает на социальный статус личности, существенно лишь ее наличие или отсутствие. Иначе говоря, функция одежды у квакиутлей, как и у моравских словаков, не только составляет негативный член оппозиции по отношению к функциям одежды у хопи, но одежда в большей степени приближается к семиотическому комплексу типа, описанного П. Г. Богатыревым.

Социальная ритуализация навыков ношения одежды характерна также для Эфиопии, где, согласно этнографическим описаниям<sup>30</sup>, положение тоги сигнализирует не только социальное положение и тип профессиональных занятий владельца, но и психические состояния и желание или нежелание вступать в контакт, тип ожидаемого с его стороны поведения и т. п. С типологической точки зрения важно, что сигнализация в этом случае осуществляется не с помощью набора типов одежды, а с помощью преобразования внешнего облика одного типа одежды (манера драпироваться в тогу), что сообщает всему комплексу ритуалов известную гибкость и позволяет более часто обращаться к этому типу сигналов, обладающих большей моделирующей способностью (так как шкала передаваемых с их помощью сообщений охватывает более обширную и разнообразную сферу денотатов).

Во всех приведенных случаях использования кода, состоящего из элементов одежды, установление кода становится возможным при условии ритуа-

<sup>29</sup> S. E. Postal. Body-image and identity: a comparison of Kwakiutl and Hopi. — "American Anthropologist", vol. 67, N 2, 1965.

<sup>30</sup> S. D. Messing. The nonverbal language of the Ethiopian toga. — "Anthropos", vol. 55, fasc. 3-4, 1960.

лизации определенных типов одежды и отношений между участниками акта коммуникации. В современных обществах, где в меньшей степени представлены столь очевидные архаизмы, ритуализация может касаться не только сферы одежды, но и сферы жестовой (в широком смысле) практики — достаточно упомянуть, что некоторые разновидности одежды либо рекомендуются определенным лицам в соответствии с их социальной ролью, либо подлежат запрету, равным образом некоторые типы положения человеческого тела или внешних органов ритуализованы таким образом, что их запрету приходится специально обучать<sup>31</sup>.

В связи с той ролью, какую приобретает ритуализация разновидностей человеческого поведения (и отчасти области предметного мира, с ним связанные) в принципе мыслимо построение другой типологической схемы, которая бы отражала все множество ритуализованных типов поведения и отвечала бы на вопросы: какие типы поведения подвергаются в человеческом обществе ритуализации и каковы различия между сходными ритуализованными типами поведения в двух человеческих обществах? Последний вопрос соприкасается с традиционной этнографической проблематикой различия между тем, что было названо «general culture» и «unique-culture»<sup>32</sup>: исследователю культуры приходится сталкиваться с таким положением, когда два сравниваемых им общества выбирают две различных, но одинаково возможных и одинаково эффективных с функциональной точки зрения, и следовательно, альтернативных разновидностей социальной практики, что и противопоставляет эти общества друг другу и известным образом их характеризует.

Исследование того, что является социальным ритуалом в данном коллективе представляет интерес и с точки зрения изучения структурных принципов, на которых основываются такие намеренные нарушения социальной структуры, которые имеют место в карнавалах и маскарадах, в которых, помимо прочего, нарушаются нормы в области параферналии (как известно, в карнавалах пользуются кроме того искаженным языком, в котором нарушаются либо корреляция языковых структур с половыми и возрастными признаками, либо фонологические структуры данного языка). Понимание такого рода отклонений (в сфере одежды или в языковой сфере) предполагает ориентацию на существующие нормы и социальные ритуалы (ср. восприятие смешного при переодевании или смешных деталей костюмов в театральных представлениях, также основывающееся на знании ритуализованных норм)<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Ср. G. W. Hewes. World distribution of certain postural habits, p. 242.

<sup>32</sup> C. Kluckhohn. Parts and wholes in cultural analysis. — In: Parts and wholes, ed. by D. Lerner. New-York—London, 1963.

<sup>33</sup> В своей основной части эта статья была прочитана в апреле 1970 г. в виде доклада на семинаре по истории культуры и дизайна, работавшем под руководством А. А. Дорогова в Институте технической эстетики. Автор пользуется случаем, чтобы выразить свою благодарность А. А. Дорогову и участникам обсуждения доклада (П. Г. Богатыреву, С. А. Арутюнову, Вяч. Вс. Иванову, Л. Б. Переверзеву) за дополнения и критику.

**ФОЛЬКЛОР, МИФ, РЕЛИГИЯ КАК  
СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ**

## СКАНДИНАВСКАЯ МИФОЛОГИЯ КАК СИСТЕМА

Е. М. Мелетинский

### Предварительные замечания

Цель настоящей небольшой работы — не новая интерпретация скандинавских мифов на основе критического пересмотра источников, а только выяснение характера упорядоченности, системности соответствующих мифологических представлений почти исключительно в рамках поэтической мифологии, отразившейся в «Старшей Эдде» и в «Младшей Эдде». Речь идет преимущественно об этой «эддической» мифологии как системе, а не о восстановлении более древнего ее состояния, например, соответствующего общегерманской ступени.

Системность в скандинавской мифологии не абсолютна и мера ее непостоянна в ее различных областях; имеются и трудно устранимые противоречия.

Элементарные семантические противопоставления и основные «концепции» или повествовательные мотивы, которые мы встречаем в скандинавской мифологии, как правило, не являются ее исключительным достоянием, но дистрибуция этих элементов в сочетании с определенным набором реалий во многом определяет своеобразие образов и сюжетов скандинавских мифов.

В скандинавской мифологии, как и в других мифологических системах, одни и те же мифологические темы часто представлены рядом параллельных вариантов. Подобный параллелизм создает характерную «избыточность» мифологической информации, но эта избыточность тут же преодолевается расчленением на уровни, коды, различные аспекты. Расчленение на уровни и коды, наряду с увязыванием первоначально изолированных мифологических объектов, является одним из инструментов упорядочения и систематизации мифов и мифологических представлений. Сближение и даже отождествление некоторых мифологических объектов на одном уровне неизбежно уживается с их противопоставлением на другом. Например, несколько параллельных концепций происхождения антропоморфных существ распределяются между людьми, богами, великанами и карликами; вегетативная модель мира уживается с антропоморфной за счет того, что первая строго ограничивается космологией, а вторая — космогонией; несколько версий добывания священного мёда входит в упорядоченную систему за счет их прикрепления к различным категориям мифических существ (боги, карлики, великаны) и различным персонажам (Один, Тор, Локи), за счет иной мифической модельности (первичная этнология, обретение общиной асов, получение первым шаманом, повторяющееся ритуальное вкушение), а также за счет перехода от буквального смысла к переносному (метафора и метонимия). Две категории богов (асы и ваны) противостоят друг другу в рамках космогонии мифологии, но отождествляются в рамках эсхатологии; а два божества Один и Локи, наоборот, предельно сближены в космогонии и полярно противопоставлены друг другу

в эсхатологии, две богини Фригг и Фрейя практически неразделимы по своим функциям, но разделены четко тем, что первая отнесена к асам, а вторая — к вanam. Боги различаются между собой определенными функциями, но функции частично могут совпадать; тогда одна и та же функция будет все же выступать в другом аспекте (например, военная функция у Одина, Тора, Тюра, Улля или природная у Тора и Фрейры). Число примеров можно, конечно, было бы умножить. Тематически тождественные мотивы, расслоенные подобным образом, оказываются систематизированными не только в рамках всей мифологии в целом, но и отдельных мифических сюжетов: сложение параллельных, часто разностадиальных по своему происхождению версий, оказывается характерным средством архаического сюжетосложения (пример — разработка упомянутого сюжета о добычании мёда, см. ниже подробнее). На чисто повествовательном уровне Один, Тор и Локи различаются определенными эпическими характерами и соответствующими им сюжетными ролями, которые обычно попарно противопоставлены друг другу.

Пантеон богов представляет некую иерархическую систему с не всегда четко определенными границами. Иерархия эта в значительной мере, как показали в применении к славянским мифам В. В. Иванов и В. Н. Топоров в работе «Славянские языковые моделирующие системы» (М., 1965), определяется объемом моделирования фрагментов окружающего мира. Одним из простейших средств увязывания богов в пантеоне являются их супружеские родственные связи, отношения старших и младших, высших и низших, богов и богинь. Образы богов в известной мере оказываются пучками дифференциальных признаков, соотносимых с различными уровнями. Инструментом дифференцирования в значительной степени являются простейшие семантические оппозиции того типа, который выделяется Леви-Строссом в его «Мифологичных» (Париж, 1964—1971) или Ивановым и Топоровым в указанной выше работе. Примерно тот же самый набор семантических оппозиций, который выявлен последними для славянского материала (и поддержан многочисленными неславянскими примерами, приведенными ими) обнаруживается и в скандинавском: доля — недоля (в представлениях о судьбе и нормах, в распределении побед и поражений Одином и валькириями), жизнь — смерть (через представление о вечном обновлении жизни в Вальхалле, о молодильных яблоках Идунн, о животворящем космическом древе и т. д.), чет — нечет (демоническая одноглазость Одина, односторонность Тюра и т. д.), верх — низ (небо и земля, земля и преисподняя, Вальхалла и Хель и т. п.), юг — север и запад — восток (демоны на востоке и севере, а не на западе и севере, как у славян), суша — море (борьба Тора с мировым змеем, вытаскивание земли из воды), влажный — сухой (животворная влага космического древа и источников), день — ночь, огонь — влага, свой — чужой (Мидгард — Утгард, борьба Тора с великанами и т. п.), старший и младший (поколение богов) и т. д. Правда, некоторые из этих элементарных оппозиций затемнены или сильно осложнены, в частности благодаря различиям между несколькими важнейшими аспектами или фрагментами скандинавской мифологии.

Следует учесть, что в скандинавской мифологии архаические черты порой сильно трансформированы. Кроме того, наиболее специфичные для «примитивного» фольклора этиологические мифы немногочисленны, ослаблены в своей этиологической функции, первичное добывание элементов культуры представлено в основном как их циркулирование между различными категориями мифических существ. Этиологический аспект гораздо отчетливее сохранился в мифах космогонических. Наконец, для правильного понимания структуры скандинавской мифологии все же следует иметь в виду и диахронический план, определенные сдвиги, по сравнению, например, с общегерманской мифологией, не говоря уже об отношении к общим индо-европейским элементам. К числу таких сдвигов, в частности, относятся сильная эсхатологизация мифологии и выдвигание на авансцену Одина с его небесным царством мертвых, зйнхериями и валькириями, пафосом воинских инициаций и шаманской экзатичности. Один несомненно во многом вытеснил Тюра (этимологи-

чески эквивалентного Диаусу, Зевсу и т. д.), и даже кое в чем потеснил и Тора, который в значительной степени оказался отторгнут от космического древа, мифологии мёда и т. д. (Это наглядно проявляется при сопоставлении Тора с аналогичным ему Индрой в ведийской мифологии. Роль и судьба Одина условно сопоставима с ролью и судьбой Рудры-Шивы. Тут же ярко сказывается и «национальная» специфика).

### Космическая модель

Ядром модели мира в скандинавской мифологии является собственно космическая модель, т. е. система представлений о пространственно-временном космическом континууме. Эта система выступает в скандинавской «эддической» мифологии как состоящая из двух подсистем пространственных («горизонтальная» и «вертикальная») и двух подсистем временных («космогоническая» и «эсхатологическая»). Указанные подсистемы не являются простыми фрагментами и элементарными проекциями общей картины вселенной, так как обладают известной замкнутостью и некоторыми специфическими представлениями, иногда противоречащими друг другу и требующими «перевода» с одного «кода» на другой. Они отчасти находятся в отношении дополнительного распределения.

Начнем с пространственных подсистем, из которых одна, горизонтальная, наиболее ярко выявляется из повествовательных эддических сюжетов о странствованиях и приключениях богов, а другая — больше из эддической гномики; впрочем, это различие текстов не является абсолютным.

«Горизонтальная» система антропоцентрична и строится прежде всего на противопоставлении обитаемой людьми средней огороженной части земли (Мидгард), тому что находится за пределами, вне, снаружи этой ограды (Утгард), в сфере враждебной и культурно не освоенной. Оппозиция Мидгард — Утгард есть несомненно реализация элементарного семантического противопоставления «своего» и «чужого», а в неявной форме также упорядоченного и неупорядоченного (в терминах К. Леви-Стросса — «культуры» и «природы»), города и пустыни (аналогично: «дом» — «лес»), центра и периферии, близкого и далекого. Так как в «горизонтальной» модели небо практически земле не противопоставляется, то жилище богов Асгард топологически неотделимо от Мидгарда; Асгард и Мидгард в повествованиях обычно фигурируют альтернативно.

На основе двойной опозиции «центр и периферия», «суша и вода» Мидгард противостоит окружающему землю мировому океану, в котором обитает Ёрмунганд — змей Мидгарда. Само название «Змей Мидгарда» может быть указывает на то, что он ранее мыслился в качестве позитивного элемента космической системы, но в сильно «эсхатологизованной» скандинавской мифологии Ёрмунганд — только одна из хаотических сил, временно обузданных богами. При добавлении опозиции «юг — север» (вторая часть маркирована) вырисовывается соотношение Мидгарда или Асгарда с царством смерти Хель, локализованным на севере. На основе опозиций «центр — периферия» и «запад — восток» (вторая часть маркирована) Мидгард противостоит расположенной на краю земли, в дикой, пустынной и скалистой местности стране великанов — Ётунхейму, практически совпадающему с Утдагдом. Страна великанов иногда мыслится распространенной и на север, вероятно в результате прочной демоничности севера в скандинавской и многих других евразийских мифологиях. (Демонизация юга имеет место исключительно в рамках скандинавской эсхатологии, как местообитание огненного великана Сурта). «Горизонтальная» космическая модель является пространственным фоном для многочисленных сказаний о приключениях асов, в которых все действие в основном развивается по оси «асы — великаны (ётуны, турсы)» и лишь отчасти — «асы — карлики (цверги, черные альвы)». Боги и великаны представлены в состоянии вечной вражды, которая реализуется прежде всего в бесконечных походах Тора на Восток, где он избивает великанов. Тор также является

главным противником мирового змея и вся его деятельность в эддической поэзии почти полностью сводится к защите «своих» от «чужих», людей и богов, от великанов и демонов и таким образом укладывается в «горизонтальную» проекцию космоса. Борьба с великанами часто ведется за женщин (богини — вечный предмет вождения великанов) и чудесные объекты (источники изобилия и жизненного обновления), первоначально созданные искусными кузнецами и мастерами-карликами.

Циркуляция этих ценностей между богами, великанами и карликами осуществляется главным образом благодаря деятельности мифологического плута Локи, легко переносящегося из одного мира в другой и как бы осуществляющего между ними своего рода шаманское посредничество. Впрочем эта его роль медиатора ограничена рамками «горизонтальной» космической модели. Борьба богов с великанами не исключает любовных и даже брачных связей между ними, но постоянных экзогамных браков, регулирующих обмен ценностями, скандинавская «эддическая» мифология не дает (может быть уже не дает: в качестве реликта можно сослаться на приобретение Одним священного мёда в результате любовной связи с Гуннлёд — дочерью великана Суттунга).

К горизонтальной системе относится (но занимает в нем изолированное положение) представление о четырех карликах, носящих имена сторон света (север, юг, запад, восток) и поддерживающих края неба по углам вселенной.

Основу «вертикальной» космической модели составляет мировое древо — ясьень Иггдрасиль, соединяющий небо и землю, землю и подземный мир и дающий таким образом трихотомическое вертикальное деление вселенной путем двукратного противопоставления «верха» и «низа». В «Прорицании вёльвы» мировое древо обозначается как *Míqtudr*, что, возможно, означает «древцо меры» (если отбросить весьма спорное «медовое древо» из *Míqtudr*), т. е. древо, конструктивно размеряющее Вселенную. Вёльва «вспоминает» девять миров и девять древесных основ (*nío iviði*). Неясно, имеет ли она в виду девять (девять — это постоянное мифическое число в эддической мифологии) параллельных мировых деревьев (подобно столпам *irminsul*, охраняющим вход в селение) или части ствола ясеня, который рос на ее глазах. Сходные представления о мировом древе у сибирских народов дают оба варианта.

Трихотомическое вертикальное деление хорошо представлено зооморфной серией, локализованной на разных уровнях: орел — на верхушке, змей — грызущий корни, и олени, поедающие листья на среднем уровне, переносящая брань от змея к орлу белка как зооморфный медиатор меж низом и верхом. В качестве пути с земли на небо ствол мирового древа дублирован радужным мостом богов Биврёстом или Бильрёстом. «Избыточность», однако, преодолена тем, что практически о движении по стволу речь идет только в отношении белки. Однако само название мирового ясеня *Yggdrasill* = «конь Игга» указывает на то, что по нему совершает шаманские странствия Один (*Ygg*, т. е. «ужасный» — одно из его прозвищ). Мировой ясьень в этом плане оказывается сопоставимым с конем Одина Слейпниром, на котором Хермод — сын Одина скачет на север в Хель за душой Бальдра. Концепция космического древа, соединяющего между собой различные части вселенной, специфически связана с шаманизмом. Один проходит типичную шаманскую инициацию, будучи 9 дней подвешен на дереве, предварительно пронзенный копьем. Это также подкрепляет обозначение мирового ясеня как коня Одина. Кроме Одина с мировым деревом тесно связан Хеймдалль — страж богов, который первоначально возможно был его антропоморфным воплощением (или даже зооморфным? У Хеймдалля есть рог, в который он трубит и из которого льет мёд, но эпитет «круторогий» возможно указывает на его генетическое тождество с оленем. Олень неотделим от мирового древа и в сибирском шаманизме). Космическое древо является также деревом жизни и деревом судьбы. Оно вечнозеленое, с него стекают животворящая медовая или молочная роса и питают источники у корней, из которых норны, в свою очередь,

опрыскивают мировое древо (оппозиция «влажный — сухой» как «живой — мертвый»).

Сибирские параллели хорошо объясняют органическую связь с мировым древом происхождения и рождения не только шаманов, но вообще людей (отсюда древесные прообразы или «зародыши» людей из ясеня и ивы в скандинавском мифе), а также норн (весьма напоминающих женских духов шаманского древа, рождающих души или покровительствующих родам) в их специфической функции «повитух» и дарительниц личной судьбы (оппозиция «доли» и «недоли»); с космическим древом в целом связана судьба всего мира и самих богов.

У верхушки дерева на небе происходят собрания богов и там же находятся их жилища (Асгард) и подвластное Одину особое верхнее царство мертвых (Вальхалла), куда попадают воины, с честью павшие в бою. Распределение судеб в бою производит Один и валькирии.

Глубоко под землей находится царство смерти, куда попадают «обычные» мертвецы. Роса с рогов оленя, обьедающего листья ясеня, отсюда падает в Нифльхель. Дифференциация и противопоставление «верхнего» и «нижнего» царства мертвых, и соответственно валькирий и норн, чрезвычайно характерны для «вертикальной» космической модели. Верхнее и нижнее царство мертвых противопоставит не только по полу своего хозяина (Один — Хель как муж. — жен.). Вальхалла дает своим жителям полноценное продолжение жизни в верхнем мире, питание неисчерпаемым медовым молоком чудесной козы и неисчерпаемым мясом чудесного вепря; они там снова сражаются и снова оживают и пируют. В конце мира эти эйнхерии из Вальхаллы в качестве дружины Одина должны участвовать в бою на стороне богов, а мертвецы из царства Хель — на стороне хтонических чудовищ. Таким образом, наряду с опозицией между жизнью и смертью, из вертикальной космической модели вытекает противопоставление двух «смертей» и возможность своеобразной медиации между жизнью и смертью, возрождение к жизни через войну и смерть (ср. представление о временной смерти в воинских инициациях). Война в одиноческой мифологии оказывается медиатором между жизнью и смертью в обоих направлениях.

Великаны практически не фигурируют в вертикальной модели и только упоминается о том, что под тремя корнями ясеня находятся люди, великаны, Хель. У Снорри — то же распределение корней, но на место людей поставлены асы, так что один из корней как бы замещает верхушку дерева.

Кратко описанная вертикальная модель соотносится с горизонтальной через ряд отождествлений, которые в сущности являются трансформациями. Главным шарниром, скрепляющим обе модели, является отождествление «севера», а также востока с «низом» (местонахождение царства мертвых и вообще хтонических демонических сил). Водяная стихия в горизонтальной модели (море) фигурирует в основном с отрицательным знаком, а в вертикальной — с положительным (источники). Ермунганд в какой-то мере эквивалентен грызущему корню космического древа Нидхёггу. В вертикальной модели нет шаманского посредничества Локи между асами, великанами и карликами и шаманские функции выполняет Один. Только в вертикальной модели развернуто описание небесного мира богов и небесного «счастливого» царства мертвых, зато фактически отсутствуют противопоставление богов и великанов и борьба с ними. Опозиция с великанами в известной мере соответствует оппозиции с царством мертвых и хтоническими силами. Поэтому, если в горизонтальной модели наиболее отчетлив в противопоставлении аспект «культура — природа», то в вертикальной модели на авансцене оппозиция «космоса» и «хаоса».

В качестве примера трансформации сюжета при переходе от «горизонтальной» модели к «вертикальной» сошлемся на историю добывания Одним священного мёда, дарующего поэтическое вдохновение и мудрость.

В «Младшей Эдде» рассказывается о том, как Один похитил мёд поэзии из скалы, где его стерегла Гуинлёд — дочь великана Суттунга: он провел с

ней три ночи и за это получил разрешение выпить мёд, который затем «выплюнул» по возвращении в Асгард. Вся эта история разворачивается на фоне «горизонтальной» проекции, в рамках извечной борьбы асов с великанами, живущими на краю земли среди камней и скал. Лишь один момент в неявной форме отражает «вертикальную» конструкцию мира: Один проникает в скалу в виде змеи, а возвращается в Асгард в облике орла. Помнятуя о том, что орел и змей маркируют верхний и нижний уровни мирового древа, его верхушку и корни, небесное жилище богов и хтоническую сферу, здесь можно усмотреть скрытую символику вертикального странствия по дереву вниз — туда, и вверх — обратно. Сама скала (гора) в мифологии многих народов является аналогом, алломорфой мирового древа, соответственно и хозяйка этой скалы и заключенного там мёда оказывается отдаленно родственной нормам, живущим у корней древа и священного источника, а ее отец Суттунг может быть сближен с Мимиром — хозяином «медового» источника или даже с Хеймдаллем — стражем мирового древа, его антропоморфным двойником. Итак, переход от горизонтальной модели к вертикальной влечет за собой превращение скалы в мировое древо, покрытое животворящей медовой росой, питаемое «медовыми» источниками. Соответственно Один получает глоток священного мёда, будучи добровольно подвешенным на мировом древе, принося себя самому себе в жертву. При переходе от «горизонтальной» к «вертикальной» культурный герой, похищающий мёд у его первоначальных хранителей, превращается в первого шамана, проходящего мучительную инициацию (мифология космического древа специфически связана с шаманизмом); само похищение у великана в результате хитрости трансформируется в дар великана после ритуального искуса. Вместо любовной связи с дочерью великана находим здесь почетную родственную связь с великанами по материнской линии. Соответственно меняется трактовка самих великанов: вместо сказочного «глухого чорта» — хранитель древней мудрости, проводящий посвящение своего внука и дарующий ему не только мёд, но и магические руны.

Подчеркивая известную гетерогенность горизонтальной и вертикальной космических «проекции», следует иметь в виду, что сама эта гетерогенность относительна в рамках общей пространственной метасистемы.

Во времени космическая модель как бы распадается на космогоническую и эсхатологическую подсистемы, между которыми имеется известная асимметрия в силу того, что скандинавская мифология в целом пронизана эсхатологическим пафосом.

Космогоническая мифология «Эдды» — это не совокупность изолированных этиологических мифов, а некий процесс формирования мира из пустоты, может быть, первоначальной бездны (Гинунгагап) и история превращения хаоса в космос. В первых строфах «Прорицания вёльвы» творение раскрывается в оппозиции «пустоты» и ее наполнения: не было земли и неба, моря, травы и т. п., не было небесных светил или они не знали своего места и роли. В этом же плане космогенеза, как заполнения пустоты, следует рассматривать и создание первосущества — инеистого великана Имира из застывших брызг текущего в первичной бездне потока Эливагара (согласно Снорри — в результате взаимодействия двух стихий — льда из Нифльхеймы и огня из Муспелля, встретившихся в первичной бездне, т. е. в порядке медиации между водой и огнем, холодом и жаром).

Тема происхождения первого антропоморфного существа расчленяется (и тем самым преодолевается избыточность информации) на происхождение первого великана Имира из льда, предка богов Бури (буквально «родитель») — из камня, который лизала корова Аудумла (тотемический мотив) и первых людей — из кусков дерева, которых оживили асы (Один, Лодур, Хёнир). Так тема происхождения антропоморфных существ приобретает системную упорядоченность: великанам, богам и людям сопоставлена серия твердых природных материалов (лед, камень, дерево) и, кроме того, намечается прогрессивное увеличение роли демиургов, движение от самопроизвольности к организирующему началу. Хаотичность великана Имира проявляется

в частности в отсутствии поляризации полов: дети его рождаются под мышками и от контакта между его ногами, его имя возможно намекает на двуполость (Ymir напоминает латышское Jumis — двойной плод и индийских близнецов Яма-Ями).

Принесение сынами Бора в жертву Имира и создание мира из частей его тела (из плоти — земля, из крови — море, из черепа — небо, из костей — горы) есть основной акт творения как превращение хаоса в космос. В первых строфах «Прорицания вёльвы» можно усмотреть реликт мотива поднимания земли из первоначального морского хаоса (сыны Бора подняли почву и устроили Мидгард прекрасный), возможно, к этому же мотиву восходит и история «рыбной ловли» Тора.

Имеется, однако, и еще один этап космогенеза, имплицитно связанный с эсхатологической мифологией: это история обуздания хтонических чудовищ, рожденных великаншей Ангрбодой от Локи — хозяйки смерти Хель, мирового змея Ермунганда и волка Фенрира. Хель сбрасывают в преисподнюю, Ермунганда — в морскую пучину (земной хаос — водяной хаос), а Фенрира сковывают цепью, причем он отгрызает руку Тору, ложно клявшемуся освободить волка и пожертвовавшего рукой ради укрепления миропорядка. Кельтские параллели подсказывают гипотезу, что потеря руки могла быть мотивом для оттеснения Тюра как верховного божества Одином.

Эддический миф о золотом веке (асы все изготавливают из золота, играют в тавлеи и веселятся) фиксирует момент, когда в только что сотворенном Космосе еще не возникла та «червоточина», которая впоследствии приведет его к гибели.

В мифе о создании людей говорится о том, что они были бездыханны и не имели судьбы. Боги их оживляют, но судьбу, по-видимому, дают норны, на приход которых вероятно намекается в «Прорицании Вёльвы» в конце этого эпизода. Судьба, играющая такую важную роль в скандинавской мифологии, есть необходимое звено в организованном миропорядке, но также и означает возможность гибели не только отдельных людей, но богов и мира в целом.

Этиологический миф о первой войне (между асами и ванами) уже предвещает грядущую гибель, в особенности из-за нарушения договоров и обетов и тем более, что ваны имеют определенное отношение к ритуальному миру, обеспечивающему плодородие, процветание, богатство.

Наконец миф о Бальдре, занимающий центральное место в древнескандинавской поэтической мифологии, есть в сущности этиологический миф о происхождении смерти и, вместе с тем, пролог к трагедии гибели мира, собственно введение в скандинавскую эсхатологию. Ритуальным прообразом этого мифа, по-видимому, является воинская инициация, но смерть Бальдра оказалась не «временной» (как в обрядах инициации и в «быту» одиноческой Вальхаллы), а постоянной, поскольку Бальдра не удалось вернуть обратно из царства Хель. Если жертвоприношение Имира было актом превращения хаоса в космос, то жертвоприношение Бальдра подготовило превращение космоса в хаос (само приношение в жертву Одну и неудачное тройное сожжение Гульвейг также указывают на особую роль жертвоприношений в скандинавском мифологическом «процессе»).

Этиологические мифы о первой войне и первой смерти перебрасывают мост от космогонии к эсхатологии и, в сущности, связаны с эсхатологизацией скандинавской мифологии в целом. Вместе с тем, эсхатологические мифы отчасти представляют собой зеркальное отражение космогонических (и эта «зеркальность» является определенной характеристикой соотношения двух подсистем): рассказу об обуздании хтонических чудовищ противостоит рассказ об их высвобождении на волю и битве с богами. При этом Тор по-прежнему — главный противник мирового змея, Хеймдалль борется с Локи (как они уже однажды боролись в образе тюленей за обладание драгоценностью Фрейи или за некое экзотическое растение), Тюр — с хтоническим псом Гармом, являющимся двойником Фенрира, которого он в прошлом обуздывал

(борьба с Фенриром ведется теперь главным асом — Одним). Суша, ранее поднятая из моря, теперь вновь в нее погружается; звезды, расставленные богами по небу, срываются вниз: солнце, которое асы поставили светить, теперь затухает; лёд и огонь, из взаимодействия которых возник мир, теперь уничтожают вселенную. Но, если в космогонической мифологии центральным был миф о принесении в жертву богами великана Имира, то в эсхатологии центральное место занимает битва богов и эйнхериев с хтоническими чудовищами и обитателями подземного царства мертвых. Начало битвы провозглашают петухи — красный Гуллинкамби (Золотой гребешок) в Вальхалле и черный — в Хель. Соответствующая семантика цветов проявляется и в имени огненного чудовища Сурта (буквально — черный), и в характеристике асов Бальдра и Хеймдалля как белейших, и в красной (рыжей) бороде Тора, и в красных волосах Одина (только синий плащ выдает первоначально хтоническую его природу).

Новое возрождение мира, его обновление сопровождается примирением Бальдра и Хёда (тоже зеркальное отражение!) и воскресением только младшего поколения богов — юных сынов Одина и Тора (оппозиция старшего и младшего поколения как «грешного» и «безгрешного»). Возникает некоторая аналогия между сменой великанов асами и старшего поколения асов младшим, как некая характеристика процесса развития космической модели мира во времени.

Эсхатологическая мифология строится специфически на противопоставлении хаоса и космоса и все подчинено этому противопоставлению. Эсхатологическая подсистема отличается известной замкнутостью и некоторыми специфическими отношениями, несовпадающими с космогонической мифологией или с мифами о странствовании и приключении богов. Так, например, Один и Локи, в целом ряде мифов действующие совместно и почти дублирующие друг друга по своей функции в целом, в рамках эсхатологических резко противопоставят друг другу как отец богов и, в частности, Бальдра, вождь эйнхериев отцу хтонических чудовищ, «убийце советом» Бальдра, «рулевому» корабля мертвецов; Один и Тор, обычно альтернативные друг другу в истории странствования богов и в космогонической деятельности (или Один подымает почву или Тор вытягивает змея средней Земли), выступают совместно в эсхатологическом плане; асы и ваны, противопоставленные в космологии, слиты полностью в эсхатологии: карлики, противостоящие отчасти богам, в эсхатологическом плане также вместе с ними страшатся нашествия хтонических чудовищ.

Соотношение пространственных и временных моделей между собой так же представляет в скандинавской мифологии известную проблему. Это, в частности, вопрос о соотношении космогонии и космологии, и вопрос о неоднородности отношения «горизонтальной» и «вертикальной» моделей к фактору времени и космической «эволюции».

Некоторые космогонические концепции повторяются в космологии, что совершенно естественно и соответствует такой фундаментальной особенности мифа, как воспроизведение модели мира путем рассказа о происхождении ее элементов (принципиальный этиологизм мифа). В скандинавской мифологии эта фундаментальная особенность мифа проявляется лишь отчасти. Реликту космогонического представления о поднимании земли из океана и эсхатологическому погружению суши в воду соответствует космологический образ земли, со всех сторон окруженной морем (и такое совпадение подтверждает правильное истолкование реликтовых мотивов). Кроме того, космогоническая оппозиция во времени асов и великанов (появление инеистых великанов предшествует появлению асов. Последние убивают великанов, из тела Имира творят мир) воспроизводится в пространстве (Асгард и Етунхейм, вечная борьба асов с великанами), причем ведущая роль творца Одина при этом заменяется ведущей ролью «борца» Тора. Такое распространение одной и той же оппозиции пространства и времени, создание двух алломорф — пространственной и временной, чрезвычайно характерно для архаического мифо-

творческого мышления. Следует, однако, отметить, что указанные сближения космогонии и космологии относятся к «горизонтальной» пространственной проекции. Вместе с тем, в сюжетах, развертывающихся на фоне горизонтальной проекции, движение времени ощущается минимально и сюжеты построены по циклическому принципу: они описывают циркуляцию ценностей между различными категориями мифологических существ как бы по кругу (хотя генетически эти сюжеты и восходят к этиологическим мифам), например, священный мёд переходит от богов к карликам, от карликов к великанам, а затем снова к богам. Вражда асов и великанов есть фон для приключений Одина, Тора, Локи, но общая космическая ситуация не меняется во времени. Если принять гипотезы мифологов XIX века (что, правда, очень сомнительно), то эта цикличность могла бы быть истолкована календарно (временное пребывание богинь плодородия у «зимних» великанов, временное лишение зимой Мьёльнира в виду отсутствия гроз и т. п.). Вертикальная «пространственная» модель гораздо чувствительнее к необратимым процессам времени, поскольку космическое древо является древом судьбы, сосредоточивает в себе судьбу мира. Именно в «вертикальной» проекции удержалось представление о великанах как мудрых предшественниках богов, например, в рассмотренном выше сюжете шаманской инициации Одина, в которой «патроном» выступает великан-отец его матери, в отличие от истории похищения мёда Одним у Сутгунга, где асы и великаны противопоставлены только пространственно. Космическое древо является важной фигурой в эсхатологических картинах, но в значительной мере оторвано от космогонии. Концепция мирового древа в сущности альтернативна концепции устройства мира из частей тела антропоморфного существа и, как уже было отмечено выше, избыточность преодолевается тем, что сюжет возникновения мира из тела Имира не выходит за космогонические рамки: мир как бы создан из Имира, но структура его в дальнейшем определяется не размерностью гигантского человеческого тела, а размерностью гигантского древа. Вопрос о соотношении этих двух алломорф в генезисе мы оставляем в стороне, так же как и соотношение этих двух концепций с реликтом териоморфной модели земли в виде змея средней земли Ермунганда (ср. в индийских параллелях — космическое древо, Пурusha, дракон Шеша и т. п.).

### Скандинавский пантеон

После рассмотрения космической модели перейдем к характеристике системности и упорядоченности в древнескандинавском («эддическом») пантеоне, представляющем другой аспект «модели мира» в широком смысле слова. Боги как группа мифологических существ противопоставлены великанам (ётуны, турсы) и карликам (цверги, черные альвы), а также некоторым категориям, главным образом мифологических существ женского пола, занимающих по отношению к богам более низкое место в иерархии (норны, валькирии и т. п.). И наконец, сами боги в рамках космогонической мифологии, как уже выше указывалось, мыслились как объединение двух в прошлом враждовавших групп — асов и ванов. Только боги представляют индивидуализированных персонажей, а другие категории внутренне однородны, хотя и различаются иногда по именам. Великаны и карлики почти всегда выступают в соотношении с богами, а не друг с другом. Один из дифференциальных признаков — рост (большой — меньший по сравнению с богами и людьми). Может быть с этим связан своеобразный баланс в повествованиях о приключениях богов: боги всегда сталкиваются с одним великаном или с двумя карликами, с великанами чаще всего сталкиваются двое или трое асов (Тор или Один со спутниками), а с карликами один Локи. В противоположность богам, локализованным на небе, и великаны и карлики твердо связаны с землей и каменистой почвой, карлики тут же на поверхности или непосредственно под поверхностью, а великаны — на окраине земли (а, может быть, одновременно где-то «внизу»), так что их, в известной мере, можно поставить в отношения

«близкого» и «далекого». Великаны связаны с пустыней и холодом и несомненно представляют стихийные силы природы, а карлики как чудесные кузнецы — демиурги, представляют «культуру». При всем своем «искусстве» карлики лишены колдовской мудрости богов. Что касается великанов, то, как мы видели, в горизонтальной космической модели и рассказах о приключениях асов они часто по своему характеру приближаются к сказочному «глупому черту», но в космогонических мифах и эддической гномике великаны как раса, предшествующая богам, оказываются хранителями и даже источниками мудрости (поскольку основной источник мудрости всегда — мифическое прошлое).

Ваны (по-видимому, отождествляемые со светлыми альвами, ср. постоянно действующую аллитерационную формулу «асы и альвы») противопоставляются асам как узкая группа богов, специфически связанная с аграрными культурами. Откуда вытекают и другие их черты: ритуальное миролюбие, обеспечивающее урожай и богатство, кровосмесительные браки между братьями и сестрами (от такого брака Ньёрда родились Фрейр и Фрейя, и сами, по словам Локи, были в кровосмесительной связи; такие браки у асов невозможны и, попав в среду асов, Ньёрд женится на дочери великана Тьяци, а Фрейя выходит за Ода), владение магией и пророческий дар. И хотя магическое искусство и пророческий дар также специфичны для Одина, миролюбие — для Бальдра, а аграрное благополучие — для Тора, т. е. для настоящих асов, но сочетание всех этих трех признаков остается характеристикой ванов. Кроме того, Ньёрд и Фрейр связаны с морем, Ньёрд противопоставляет своей жене Скади как хозяин моря и морского промысла хозяйке горной страны (соответствующее различие вкусов приводит к дислькальному браку и разрыву). Фрейя (богиня плодородия, как и другие богини, но с сильной эротической окраской) является в известной мере дублетом Фригг (Фрийя) — жены Одина. Сходны их имена и взаимно подходят их значения: «любимая» (Фригг) и «госпожа» (Фрейя), Фригг — жена Одина, а Фрейя — Ода (Од и Один — два варианта того же корня), Фрейя вместе с Одином распределяет победы и поражения воинов, что совершенно не идет представительнице ванов. Как бы не обстояло дело генетически, эти персонажи в скандинавской мифологии практически различаются тем, что классифицированы — одна среди ванов (Фрейя), а другая — среди асов (Фригг). Как уже указывалось сама противоположность асов и ванов релевантна только в космогонии, включающей мотив войны между асами и ванами. В других фрагментах скандинавской мифологии «боги» и «асы» полностью синонимичны. Исторически «ваническая» мифология (аграрная культовая мифология, которую условно можно отнести к «средиземноморскому» типу) несомненно оттеснена и поглощена «асинической» (прежде всего «одинической») мифологией.

Асы представлены в мифах как семейно-родовая община, в которой главным лицом является Один, а на втором месте по важности стоит Тор. Оба они представляют северное язычество в целом, в противоположность христианству. Тюр, возможно занимавший ранее верховное положение, совершенно оттеснен Одином. Общину асов можно разделить на собственно асов и «бывших» ванов (включенных в общину в качестве заложников), на богов и богинь (оппозиция муж. — жен.), на богов старших поколений и на юных богов — детей Одина или Тора, которые останутся жить в обновленном мире в силу своей безгрешности (оппозиция старших и младших, нарушивших и ненарушивших этические нормы).

К этому младшему поколению принадлежит Бальдр и юные богатыри — рожденные Одином или Тором; хотя сам Тор считается сыном Одина, но это выражает только социальное старшинство Одина, а так они мыслятся в рамках одного поколения. Функция юных богатырей — «молчаливого» Видара и Вали (сыновей Одина), Магни и Модри (сыновей Тора) в основном ограничивается родовой мстью (Вали мстит за брата Хёду, а Видар за отца Фенриру. Магни высвобождает отца из-под давящей на него ноги Хрунгнира). Имеется также известное противопоставление всей общины асов одному Локи —

сеятелю раздоров, насмешнику над другими богами, отцу хтонических чудовищ, посреднику между богами и великанами, богами и карликами.

Кроме того, когда речь идет о коллективных действиях асов, то выступают либо троица: «сыны Бора», т. е. Один, Вили и Ве, либо «три аса»: Один, Локи (Лодур), Хёнир (Вили и Ве никогда не выступают самостоятельно, Хёнир также является «статистом»), либо Тор со своим спутником, обычно тем же Локи, реже с Тьяльви или Тюром.

Сыны Бора участвуют только в делах творения, Тор с помощником — только в приключениях с великанами, а «три аса» альтернативно с «сынами Бора» в делах творения и альтернативно с группой Тора — в приключениях с великанами. Таким образом, Один является обязательным участником в делах творения, иногда с участием Локи, и альтернативен с Тором в приключениях с великанами, так что Локи, однако, может выступать спутником как того, так и другого. Группа Одина и группа Тора противостоят друг другу по числу участников (3 или 2) и по имени главного участника (Один или Тор). В порядке исключения Один или Тор выступают в одиночестве (добывание Одним мёда, посещение Тором Геиррёда) и в порядке исключения Тор имеет двух спутников — Локи и Тьяльви, которые, вообще говоря, альтернативны (история испытаний Тора в Утгарде).

Активными действующими лицами мифологического эпоса в сущности являются только три персонажа — Один, Тор и Локи, они же наделены определенными эпическими «характерами». Тор выступает как носитель телесной богатырской силы (она же выражается в гневе, обжорстве и т. д.) в противоположность уму и хитрости Одина и Локи. При этом Один непосредственно противостоит Тору в качестве хитрого и коварного «перевозчика», потешающегося над простодушным силачом в шутливой перебранке «Песни о Харбарде»; в повествовательных песнях о борьбе с великанами Тор и Один альтернативны, выступают в отношении дополнительного распределения и, как сказано выше, оба иногда находятся в сопровождении Локи. Тор здесь противостоит Локи как силач хитрецу: все хитрости и плутовские проделки, необходимые для успеха предприятия, Локи берет на себя в качестве спутника и помощника Тора; иной раз к хитрости и колдовству прибегают другие помощники Тора (спутник Тьяльви или Тюр, добрая колдунья Грид, светлобровая жена великана Хюмира), но не он сам.

Ум Одина, синкретически включающий и высокую мудрость и низкое коварство, и пророческий дар и хитрость, и колдовское могущество, гораздо шире хитрости и плутовства Локи и в этом смысле противостоит ему. Там где Один и Локи действуют совместно, Локи является исполнителем их общих целей или замыслов Одина (похищение ожерелья Фрейи с тем, чтоб заставить ее вызвать вражду двух героев, ограбление карлика Андвари и др.). Когда Один действует один, например, в истории похищения мёда поэзии, он сам широко прибегает к колдовству, хитрости и коварству.

Указанное различие эпических характеров в плане мифологических типов раскрывается как различие между культурным героем-творцом в лице Одина и культурным героем-богатырем, очищающим землю от чудовищ в лице Тора (ср. Прометей и Геракл, и т. п.), и различие между позитивным вариантом культурного героя и отрицательным вариантом — плутом-трикстером (Один и Локи, ср. Прометей и Эпиметей). В соответствии с функцией этих мифологических типов в повествовании Тор воюет с мировым змеем и великанами, защищая от них Асгард и Мидгард. Локи посредством плутовских трюков и обманных обещаний помогает похищать богинь и чудесные предметы то у великанов для богов, то у богов для великанов, добывает сокровища для богов у карликов и т. п., т. е. способствует циркуляции ценностей среди различных мифологических групп. Один добывает похищением священный мёд поэзии у его первоначальных хранителей — великанов, а в не-повествовательной поэзии становится центром циклизации дидактики и гномики.

В противоположность Тору Один предстает как мудрый тул и первый шаман (отсюда и его пророческий дар), а Локи как своего рода «черный

шаман», связанный непосредственно с демонским миром хтонических чудовищ и посредничающий в отношениях с великанами.

Выше уже отмечалось, что Локи выступает «двойником» Одина, его комическим дублером в космогонических мифах и его демоническим антиподом — в эсхатологических, поскольку Один является отцом богов, а Локи отцом хтонических чудовищ и губителем, убийцей «советом» Бальдра. Один — хозяин Вальхаллы и вождь эйнхериев, а Локи — отец хозяйки нижнего царства мертвых и «рулевой» корабля мертвецов. Почти полное отсутствие следов культа Локи, однако, давно уже наводит на мысль что Локи является своего рода мифологическим «козлом отпущения» для кровавых ритуалов, посвященных Одину и отраженных, в частности, в истории первой смерти, т. е. убийства юного Бальдра (прямой убийца, «убийца рукой» Хёд также может быть трактован как двойник Одина). Все это согласуется с несомненным генезисом Одина из хтонического демона и патрона воинских инициаций (ср. Водан как водитель «дикой охоты» в мифологии континентальных германцев). Шаманская экзатичность Одина противостоит богатырскому боевому гневу Тора. Возникает соблазн, вслед за Дюмезилем, соотносить социальные функции Одина и Тора в общине асов как функции шамана-жреца и воина. Однако Один также имеет отношение к войне, прежде всего как к колдовскому искусству. Именно он — распределитель военной судьбы и удачи, именно он как хозяин Вальхаллы и вождь эйнхериев является образцом не только колдуна-жреца, но и военного вождя. Вооруженному боевым топором (молотом) Тору Один противостоит как владелец копья — знака военной власти и военной магии. Если Тор моделирует вооруженный народ, то Один моделирует специально военную дружину (т. е. обратно соотношению между Перуном и Велесом — Волосом, отмеченному в работах В. В. Иванова и В. Н. Топорова). Если Тор, подобно эпическим героям, защитник «своих», т. е. богов и людей, от «чужих», т. е. великанов и хтонических чудовищ, то Один — инициатор раздоров и войн между людьми в соответствии со своей функцией распределения военного счастья. Как патрон инициаций Один допускает смерть «своих», но эта смерть является «временной» в ритуале и ведет к «сверх-жизни» эйнхериев в мифе (в качестве его комического дублера, Локи пытается сеять раздор среди самих богов, возмущает спокойствие в общине асов). Поэтому Один может, с другой стороны, позволить себе соблазнить жен великанов, которых Тор убивает вместе с их мужьями. Таким образом, будучи оба военными богами, они различаются тем, что один из них колдун, а другой богатырь, один представляет дружину, а другой — народ, один распределяет военное счастье между своими (оппозиция доли и недоли), а другой защищает своих от чужих, человеческое от демонского. Военным божеством является также и Тюр (сильно потесненный в своем значении Один; в истории с Хюмиром — он лишь спутник и советчик Тора). Военная функция Тюра имеет сугубо упорядочивающий пафос: он — укротитель Фенрира — главного хтонического разрушителя, а в германской мифологии, интерпретированной римлянами, называется Mars thingus, т. е. блюститель военного права, законного проведения воинских собраний и поединков. Соответственно Тюр противостоит и сеятелю раздоров колдуну Одину (право против удачи) и неистовому богатырю Тору, всегда защищающему «своих» от внешних сил хаоса. Один, Тор и Тюр также соприкасаются между собой как специфически небесные боги (локализация на небе является важнейшей характеристикой пантеона в целом). Реликтовые черты и этиология выдают Тюра как первоначального «хозяина» неба подобно Дианусу-Зевсу. Тор — громовник, возможно первоначально моделировавший и само небо, в его темной ипостаси по сравнению с Тюром.

С феноменом грозы связаны имена козлов Тора, впряженных в его колесницу («скрипящий зубами» и «скрежещущий зубами»), борьба с демонами специфична для громовника — носителя небесного огня, в особенности борьба с мировым змеем, живущим в море и угрожающим либо засухой (как в индийской мифологии — Вритра), либо наводнением, как в скандинавской,

где, возможно, скрыта оппозиция «верхней» небесной воды — дождя и земной, вернее морской, как проявлений космоса и хаоса. Саамские параллели, приводимые со времен А. Ольрика для разъяснения скандинавской культуры эпохи бронзы, указывают на связь громовника с мировым деревом и шаманизмом, но в эддической мифологии эта мифологема целиком привязана к Одину, Тор — сын земли (Ерд или Фьргюн) и Одина (несомненно вытеснившего более старого небесного бога), что косвенно предполагает роль посредника между землей и небом (ср. Индра), но эта роль, по-видимому, в скандинавской мифологии совершенно свернута, опять-таки в пользу Одина. В результате расщепления представления о царстве мертвых именно Один — хозяин «верхнего» царства мертвых — Вальхаллы оказался главным небесным богом и главным антиподом земных хтонических чудовищ — волка Фенрира в первую очередь (что не мешает ему сохранять волков и воронов — этих типично хтонических животных в качестве своих главных звериных духов-помощников). Тор противостоит непосредственно водяному хаосу (ср. также мотив перехода Тором вброд рек), а Один — земному.

Хозяйственная функция, выполняемая богами-ванами и связанная с ритуальным миром, как уже указывалось, противопоставляет их воинственным асам (оппозиция войны и мира): ван Фрейр в отличие от вооруженных богов (Один с копьем, Тор — с молотом, Тюр — с мечом, Улль — с луком) безоружен (и вынужден пользоваться как оружием — рогом), что мотивируется в мифе тем, что он отдал свой меч Скирниру, который от его имени сватается к Герд (вероятно, сюжет ритуальной священной свадьбы). Тор также иногда остается без оружия (история похищения молота Трюмом или lightning Тора молота перед походом к Гейреду), но быстро его себе возвращает.

И все же аграрно-хозяйственная функция не чужда асам. Она, правда, составляет крайнюю периферию мифологии Одина. На причастность к аграрной магии, возможно, указывает его «эротизм» (низменные связи с дочерьми великанов в противоположность священной свадьбе Фрейра и Герд), а также образы козы и вепря, дающих неиссякаемую пищу жителям Вальхаллы, и некоторые этнографические данные об аграрных обрядах. Зато у Тора аграрно-хозяйственная функция выражена очень сильно, о чем говорят данные не только культа, но и мифа. Колесницу Фрейра везет вепрь, а колесницу Тора — козлы, и тот и другие — жертвенные животные, связанные с плодородием, принесенные в жертву и съеденные. Козлы снова оживают, как и вепрь в Вальхалле. Позиция Тора, однако, противоположна позиции Фрейра и Ньёрда в отношении мира и моря.

К плодородию, по крайней мере генетически, имеют отношение почти все богини, в частности Фрейя (своим эротизмом), Сив с золотыми волосами, символизирующими плодородие и урожай, и Идунн как обладательница дарующих молодость чудесных яблок.

Другие, реже упоминаемые асы связаны менее отчетливыми системными отношениями. Весьма таинственная фигура стража богов Хеймдалля, как-то сопоставлена с Одним, во-первых, в связи с космическим деревом и, во-вторых, как культурного героя-первопредка. Хеймдалль — небесный страж богов и древа и отчасти его антропоморфный двойник, а Один — шаман, пользующийся деревом как системой связи различных миров. Бросается в глаза параллелизм между спрытанными под деревом глазом Одина и слухом (по толкованию Снорри — рогом) Хеймдалля, но до сих пор нет удовлетворительного объяснения этого параллелизма (вряд ли это, как считает О. Ольмарк, два лунарных символа). Под именем Рига Хеймдалль является установителем и родоначальником социальных групп в человеческом обществе. Хеймдалль — «отец», т. е. предок людей, тогда как Один — отец богов и предок аристократических родов, а Локи — предок хтонических чудовищ. В качестве стража космического древа и родоначальника — покровителя человеческой общины Хеймдалль является естественным противником Локи.

Улль — сын Сив и пасынок Тора, идеальный лыжник и стрелок из лука, покровитель поединков, вероятно, является военным божеством с местной

окраской, соответствующей северному пейзажу. Допустима его трактовка и как мужского варианта лыжницы — хозяйки горной северной страны Скади. Ульв, в сущности, не имеет своего мифа, так же как упоминаемый Снорри в числе асов Форсети (т. е. «председатель»), сын Бальдра и Нанны — божественная персонификация тинга, функция, отдаленно приближающая его к Тюру.

Бог поэзии — Браги выполняет лишь одну из многочисленных функций Одина. Это — обожествленный скальд, возможно исторический Браги Боддасон.

Снорри перечисляет также целый ряд богинь-асыний, которые, однако, в действительности принадлежат к более низкому иерархическому уровню, некоторые из них являюся персонификацией отдельных функций Фригг или Фрейи.

В сильно эсхатологизированной скандинавской мифологии астральные и календарные представления не играют существенной роли. Солнце и луна, день и ночь, зима и лето представлены в виде абстрактных, слабо антропоморфизированных олицетворений, весьма условно связанных между собой и со своими атрибутами — родственными отношениями. Ночь — мать дня, солнце и месяц — сестра и брат; колесницу солнца и луны везут кони и преследуют волки — хтонические звери и т. п. Отца леса зовут «приятный» (Свасуд), а отца зимы — «холодный, как ветер» (Виндсваль).

Нашей задачей было выявление важнейших закономерных связей, превращающих скандинавскую мифологию в систему. Разумеется, имеются отдельные случаи нарушения системы, но эти исключения крайне малочисленны и по-своему весьма показательны. Так, Тор, предстающий перед нами обычно простодушным богатырем, соотносимый только с великанами, в эддической песне «Речи Альвиса» выступает хитрецом, надувающим карлика, сватающегося к его дочери. Правда, это не сюжетное повествование, а гномика, и, возможно, здесь есть корреляция между двумя отступлениями от «правил». Как уже указывалось, в комическом диалоге «Песни о Харбарде» (опять несюжетное произведение) Тор прямо сопоставлен с Одином, хотя в сюжетных повествованиях они всегда альтернативны. Это сопоставление, однако, выражает истинную оппозицию между ними (ум — сила). В обоих случаях отступление совпадает с переменой жанра и отходом от сюжетного повествования, в котором эти правила особенно четко проявляются. Даже в рассказе о стычках с великаном Хрунгниром, где фигурируют и Один и Тор, каждому посвящен самостоятельный сюжет, два сюжета сконтаминированы в силу тождества противника. Локи и Тьяльви, как правило, альтернативны в качестве спутников Тора, но в одном случае, а именно в истории путешествия Тора в Утгард, его сопровождают они оба. Однако эта история, приведенная только у Снорри, несомненно больше всех других сюжетов несет печать его личной обработки в сказочном духе. Нетипична также роль великана в качестве строителя Асгарда, но трактовка самого великана, одураченного Локи, вполне традиционна.

Демонстрируя высокую системность скандинавской мифологии (по сравнению со многими другими), мы старались обнажить «швы» в единой ткани, механизм сочетания и распределения различных различительных признаков, лежащих в основе мифологических образов. Для обнаружения этих швов и механизмов пришлось прибегнуть и к небольшим диахроническим экскурсам.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> О структуре повествовательных сюжетов в скандинавской мифологии см. Е. Мелетинский. О семантике мифологических сюжетов в древнескандинавской (эддической) поэзии и прозе. — «Скандинавский сб.», XVIII. Таллин, с. 145—156. Указанную статью можно рассматривать по существу как дополнение к настоящей работе. Ср. также несколько отличный английский вариант в: «Journal of symbolic anthropology», N 1—2, Mouton, 1973.

## ЗАСТАВА БОГАТЫРСКАЯ

### (К структуре былинного пространства)

Б. Н. Путилов

В любом эпическом сюжете мы имеем дело с элементами (сюжетными, описательными и другими) постоянными, для него органическими, и элементами сравнительно случайными, попутными, вторичными.

Правда, свойственная эпическому творчеству тенденция к постоянному и широкому варьированию, приводящая к частой заменяемости элементов, распространяется и на те из них, которые носят органический и постоянный характер. Однако же в этих случаях возможности варьирования ограничены определенными пределами, а степень заменяемости обусловлена фактором относительной устойчивости.

Естественно, что структурное исследование должно строго различать характер элементов и исходить из того, как они соотносятся с эпическим целым. «Цитатный» подход, при котором тот или другой мотив, образ, та или другая ситуация рассматриваются сами по себе, вне контекста и — главное — вне учета их постоянных или переменных, органических или случайных связей с целым, обречен на неудачу. Именно такой подход характерен для исторической и неисторической школ: в трудах представителей той и другой былинные реалии обычно комментируются и анализируются вне системы; случаи упоминания этих реалий в былинных текстах структурно не дифференцируются; выбор их и оценка совершенно произвольны; специфика эпического сознания не принимается во внимание; все усилия направляются на выявление более или менее вероятных соответствий какого-либо эпического мотива, эпизода, образа летописной истории.

Между тем, задача состоит в том, чтобы понять эпический мир в целом и в составных его элементах изнутри, чтобы обнаружить внутренние закономерности эпической системы и объяснить их природу.

#### 1

«Застава богатырская» время от времени мелькает в вариантах различных былинных сюжетов. Но как устойчивый и органичный образ она фигурирует лишь в былине о бое Ильи Муромца с сыном<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Перечень вариантов и библиографию исследований см.: Былины Севера, т. I. Мезень и Печора. Записи, вступительная статья и комментарии А. М. Астаховой. Изд. АН СССР. М.—Л., 1938, стр. 609—610 (далее — Астахова); В. Я. Пропп. Русский героический эпос, изд. 2-е, испр. М., 1958, стр. 261. Дополнительно см.: Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи). Изд. подготовили А. М. Астахова, Э. Г. Бородина-Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов. Изд. АН СССР. М.—Л., 1961 (далее — Былины Печоры); Песенный фольклор Мезени. Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967 (далее — Фольклор Мезени).

Как вполне точно установил С. Шамбинаго, в таких былинах, как «Три поездки Ильи», «Илья Муромец и Соловей Разбойник», «Дюк», слово «застава» употребляется в значении «задержка», «преграда», «препятствие» и с ним не связываются какие-либо конкретные историко-бытовые представления. Происхождение и функция «заставы» в этих былинах «чисто литературные». Совсем другого типа застава — в былине «Илья Муромец и сын»<sup>2</sup>.

Подобно княжескому киевскому дворцу в других былинах, застава здесь как типовой образ неоднозначна и как структурный элемент многофункциональна. Очевидна большая экспозиционная нагрузка этого элемента: с описанием заставы определяется театр событий, обстановка, вводятся персонажи, представляющие русский лагерь.

Существенный общий смысл образа заставы заключается в том, что он определяет ориентацию былинного сюжета в целом как сюжета исторического, вносит в эпическое повествование героико-патриотическое начало и придает определенную степень конкретности всей ситуации, изначально довольно условной. Застава богатырская — это один из тех структурных элементов, которые трансформировали старую эпическую тему и придали традиционной эпической коллизии (сын отправляется на поиски своего отца) принципиально новый — в духе историко-былинной героики — смысл. «Сын» выступает одновременно и как чужеземный нахвальщик, угрожающий благополучию Киева, а «отец» — как защитник Руси, оберегающий ее рубежи. Личная, домашняя коллизия отчасти уходит в подтекст, отчасти отодвигается в глубь повествования; в известный момент развития сюжета «семейная» тема всплывает снова как определяющая, и тогда застава уходит из текста и — более того — из сюжета вообще. Но первые эпизоды былины (в той версии, которая ориентирована на отца, а не на сына) идут под знаком заставы.

Более того, исходная ситуация, центр которой составляют мотивы, связанные непосредственно с заставой, в сущности обуславливает характерное для «воинской» части былины сюжетное течение. Былинная сюжетика вообще такова, что по исходным эпизодам можно представить схему дальнейшего движения повествования<sup>3</sup>. Так, эпизоды княжеского пира имеют несколько типовых продолжений: либо на пиру герой получает задание и отправляется в путь; либо князю вручают ультиматум и он ищет, кто бы мог выступить против врага (следуют эпизоды сборов героя, его поездки и т. д.). Свои типовые продолжения есть и в былинах, начинающихся с выезда героя из дому. В былине «Илья Муромец и сын» ситуация с заставой вполне определенно подсказывает дальнейший ход событий: появляется враг, который демонстративно нарушает закон богатырской заставы и должен быть остановлен; он является без предупреждения и не называя себя, что также характерно именно для данной схемы.

Уже в начальном описании заставы как бы заложена определенная сюжетная программа.

На добром кони никто тут не проезживал,  
Птица черный ворон не пролетывал,  
А ще серый зверь да не прорыскивал<sup>4</sup>.

Это описание, в достоверность которого трудно поверить (невозможно представить, чтобы богатыри провели долгие годы на заставе, ни разу не столкнувшись с попыткой нарушить границу), непосредственно ориентировано на дальнейшее повествование: мы имеем здесь дело с характерной для

<sup>2</sup> С. Шамбинаго. Застава богатырская. — Сборник статей в честь Матвея Кузьмича Любавского. Пг., 1917, стр. 347—351.

<sup>3</sup> «Предшествующий элемент в какой-то мере программирует последующий»: С. Ю. Неклюдов. Чудо в былине. — Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, стр. 152.

<sup>4</sup> Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Изд. 4-е, тт. I—III, Изд. АН СССР. М.—Л., 1949—1951 (далее — Гильфердинг), т. II, № 77, стр. 40.

эпоса семантической оппозицией «неподвижное состояние — резкое нарушение неподвижности».

• Описание богатырской заставы соответствует основным принципам былинных описаний вообще: оно ситуативно, функционально и экспрессивно. Картина в целом не дается, по ходу повествования всплывают подробности, которые лишь отчасти складываются в нечто единое. Как обычно при изображении театра действия в былинах, топографические приметы и пространственные координаты в описании заставы играют заметную роль, но вопрос о степени их реальной достоверности и четкости подлежит специальному рассмотрению.

Застава расположена где-то под Киевом, она может восприниматься как один из ближайших постов, охраняющих подступы к городу.

Под славным городом под Киевом<sup>5</sup>,  
На тех на степях на Цицарских,  
Стояла застава богатырская.

В некоторых вариантах уточняется расстояние между заставой и Киевом, но уточнения эти вполне условны и не могут служить ориентиром для откладывания на карте («Недалеко от Киева за двенадцать верст»<sup>6</sup> или «По-за Киеву да по-за триста верст»<sup>7</sup>). Полный разноречивый в вариантах существует и в топографических указаниях: «На горах ли горах ли да на юкатистых, На крутых горах, да на желтых песках»<sup>8</sup>; «По той дороге по латынские»<sup>9</sup>. Замечается тенденция ввести специальные для заставы географические реалии: степи Цицарские, Окат-гора (последняя образована из «гор окатистых»)<sup>10</sup>.

Иногда прямо, иногда косвенно в описаниях богатырская былина ориентирует заставу по отношению к Киеву. Но и здесь нет никаких устойчивых и четких представлений: город находится либо к западу<sup>11</sup>, либо к востоку от заставы<sup>12</sup>. При этом надо учитывать, что перед нами — не реальная, а ситуативная ориентировка, подказанная ближайшими повествовательными задачами: другие стороны света «заняты», они отданы в данный момент иным функционально-пространственным полям. В выборе ориентировки скрываются общие эпические представления о пространственных соответствиях, о расположении природных полей, о некоей типовой географии сторон света. В былине о бое Илья Муромца с сыном эти представления обнаруживаются с большой отчетливостью.

Пейзажные описания в былинах вообще редки, описания панорамные — особенно. В былине о бое Илья Муромца с сыном такая панорама составляет постоянный мотив и, что особенно важно, непосредственно связана с заставой.

Илья Муромец ранним утром обзревает пространство вокруг заставы. Прямой сюжетный смысл этого эпизода прост: богатырь должен обнаружить появление врага. Однако содержание эпизода много шире.

<sup>5</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, вып. 1—4. М., 1860—1862 (далее — Киреевский), вып. 1, стр. 46. Ср. также: Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. Т. I. М., 1904; Т. II, Прага, 1939; Т. III, СПб., 1910 (далее — Григорьев), т. III, № 396, стр. 517 и др.

<sup>6</sup> Астахова, № 57, стр. 368; Былины Печоры, № 43, стр. 136; № 51, стр. 158; Печорские былины. Записал Н. Ончуков. СПб., 1904, № 1, стр. 5 (далее — Ончуков).

<sup>7</sup> Астахова, № 20, стр. 220.

<sup>8</sup> Там же, № 11, стр. 163; № 2, стр. 116; № 70, стр. 409; Григорьев, т. III, № 308, стр. 19; № 320, стр. 84.

<sup>9</sup> Гильфердинг, т. III, № 265, стр. 388; № 264, стр. 310.

<sup>10</sup> Григорьев, т. I, № 26, стр. 101.

<sup>11</sup> См., например: Астахова, № 2, стр. 117; № 11, стр. 164.

<sup>12</sup> См., например: Ончуков, № 1, стр. 6. В одном варианте вполне формульная ориентировка: «Между Киевом было, Черниговом»; буквальное ее понимание снимает смысл заставы как пограничного поста (Киреевский, вып. 1, стр. 52).

Да смотрел он под сторону восточную, —  
 Да и стоит-то-де наш там стольне-Киев-град;  
 Да смотрел он под сторону под летнюю, —  
 Да стоят там луга да там зеленны;  
 Да глядел он под сторону под западну, —  
 Да стоят там да леса темны;  
 Да смотрел он под сторону под северну, —  
 Да стоят-то-де там да ледяны горы;  
 Да смотрел он под сторону в полуночу, —  
 Да стоит-то-де нашо да синё морё,  
 Да и стоит-то-де нашо там чисто полё,  
 Сорочинско-де словно наше Кулійово <sup>13</sup>.

Панорама может сокращаться, число кадров — уменьшаться, либо, напротив, увеличиваться, изображения — укрупняться в плане и детализироваться («А видел Ильюшенка стольне Киев-град, А горят и ле там крыши позолочаны, А блестят и ле там маковки драгоценныя») <sup>14</sup>, но самый тип описания в принципе остается неизменным.

Из приведенной пространной цитаты явствует, что певцу, увлеченному созданием эпически грандиозной панорамы, четырех сторон нехватило и он добавил еще «сторону полуночную», то есть, по-видимому, северо-восточную. Таким образом, естественно для жителя Севера, певец поместил рядом «ледяные горы» и «синё морё». Но — что уже противоречит вероятным реальным впечатлениям певца — также рядом у него оказываются «синё морё» и «чисто полё». Нет оснований преувеличивать точность панорамных локализаций. Ледяные горы могут находиться не только на севере, но и на западе, море — также в разных сторонах. Свобода размещения, возможные оговорки певцов, перестановки — всё это свидетельство того, что объективно расположение гор, морей, лесов, полей относительно заставы не имеет сколько-нибудь существенного значения. Во всяком случае, ни с какой воображаемой картой оно не увязывается.

Певцу важно другое: панорама дает понять, что застава в данный момент составляет некий центр — не только событий, но и пространства вообще, — с высоты заставы обзрываются все стороны света, к ней они сходятся. Ясно, что сами эти стороны носят совершенно типовой характер и рисуются, конечно, контрастно.

Вот пример того, как эти представления получают предельно формульные выражения:

Во первой-то стороны да горы лютын,  
 И во второй-то стороны да леса темны,  
 Во третьей-то стороны да синё морюшко,  
 Во четвертой-то стороны да чисто полюшко <sup>15</sup>.

Любопытно, что стройность картины в этом варианте тут же нарушается ради новой повествовательной задачи:

От того же от морюшка от синего  
 Не погода ле там да поднималася,  
 Що не пыль ле в поле распылалася —  
 Ишше идет удалой да доброй молодец.

Морюшко и полюшко, только что находившиеся на разных сторонах панорамы, оказываются теперь совмещенными. Можно догадываться, что в данном случае произошло не просто пространственное перемещение: в сознании певца морюшко и полюшко предстали прежде всего не как функциональные поля, а как привычная образная конструкция. Характерный для былин параллелизм в упоминании синего моря и чистого поля основывается, видимо, на образных ассоциациях и подкрепляется близостью форм этих слов. Все это лишний раз свидетельствует, как осторожно надо относиться к былинной топографии.

<sup>13</sup> Ончуков, № 1, стр. 6.

<sup>14</sup> Астахова, № 2, стр. 117.

<sup>15</sup> Григорьев, т. III, № 320, стр. 85.





Вот яркий пример из нашей же былины, который, если не учитывать отмеченной закономерности, может восприниматься как алогизм.

Уезжая от поляницы, Илья Муромец просит, если родится сын, послать его к нему. Богатырь разбивает шатер в поле. Через 12 лет Сокольник приезжает к этому шатру. В то время как он родился, вырос, возмужал, его отец-богатырь неподвижно оставался в шатре<sup>21</sup>!

Необходимо, конечно, учитывать чисто ситуативный характер такого рода мотивов. В сущности, пространственно-временные отсчеты в былине часто замкнуты внутри каждого отдельного мотива. Каждый следующий эпизод требует своего собственного отсчета. Былина о бое Ильи Муромца с сыном обычно начинается (во времени) рано утром, когда богатырь просыпается и выходит из шатра. В былине изображается, как богатырь умывается, молится, как он смотрит на просыпающуюся землю. Мы, однако же, ошибаемся, если будем вести отсчет всем дальнейшим событиям от этих утренних часов. Для каждого эпизода есть свое время, свои временные измерения, которые обычно свободно варьируются. Богатырь едет в погоню за Сокольником несколько дней и ночей или несколько часов; точно так же поединок между ними длится часами либо сутками (и даже «полтора года»); финальная встреча обычно происходит ночью<sup>22</sup>. Время здесь вполне условно. Важно, однако, что оно всегда присутствует, учитывается повествователем. События не могут происходить вне времени и пространства. Другое дело, что реального изображения их былина дать не может. Этот эпический закон повествования имеет и другую важную сторону: на любом отрезке повествования существует лишь одно пространство, одно функциональное поле, одна «декорация», и, следовательно, «существуют» лишь те персонажи, которые это поле в данный момент занимают.

Персонажи, которые находятся вне его пределов, выключены из событий, из движения, их словно бы нет вовсе. С того момента, как Илья Муромец сам отправляется к Сокольнику, его дружина исчезает со сцены. О других богатырях ничего не говорится, словно их не было. С точки зрения принципов эпического повествования это нормально. Однако певцы иногда отступают от этой нормы, ощущая, видимо, некоторую неловкость от внезапного исчезновения тех или иных персонажей. Изредка в конце былины появляются упоминания о других богатырях: они спят в шатре вместе с Ильей Муромцем либо, напротив, говорится, что они уехали и Илья остался один; после победы над Сокольником они едут в Киев; в варианте Т. Рябина Илья предлагает богатырям наблюдать с горы за «дракой богатырской» и в случае необходимости поспешить на помощь<sup>23</sup>.

Такого рода добавления певцов, как правило, не включаются органически в сюжетно-повествовательную структуру, не получают постоянного характера и остаются в пределах каждой данной повествовательной единицы.

## 2

Топонимика былины, так или иначе связанная с заставой, неустойчива и довольно пестра. Наиболее устойчивым и реальным здесь является упоминание Киева, что придает былинному пространству (и заставе в том числе) известную локализирующую определенность. С этим, однако, никак не согласуется остальной состав топонимов. В единичных случаях и без каких-либо серьезных оснований всплывают Чернигов (в контексте, далеком от топографической точности), Галич и Волынь (ситуативность этих названий в контексте легко установима: они появляются в связи с упоминанием «дороги

<sup>21</sup> Русские былины старой и новой записи. Под ред. Н. С. Тихонравова и В. Ф. Миллера, М., 1894, № 31, стр. 311.

<sup>22</sup> Ср., например: Киреевский, вып. 1, стр. 8—9; стр. 53—54; Киреевский, вып. 4, стр. 15—16; Григорьев, т. III, № 320, стр. 90, № 417, стр. 614; Фольклор Мезени, № 214, стр. 271.

<sup>23</sup> Гильфердинг, т. II, № 77, стр. 42—43.

латынской»), Днепр. Несколько раз упомянуто поле Кулигово (известно, что в эпической традиции поле это обозначает обычно место богатырского поединка). Основной же топонимический пласт составляют эпические названия, соответствия которым напрасно искать на карте Древней Руси: Сафат-река, река Смородина, поле Байканово, Фавор-гора, Бор-град, поле Сорочинское, Буян-остров. Русские названия, упоминающиеся в этом ряду, естественно теряют свою локализацию. Так, вместе с Буяном-островом названы горы Саратовские, вместе с Сафат-рекой — река Черега, которую можно сопоставить с одноименной рекой близ Пскова.

Топонимы легко замещаются, варьируются, взаимно связываются, появляются и исчезают. За ними не стоят реальные представления и требования достоверной локализации. Важны не географически точные указания, важно соответствие эпической семантике, которая заключена в каждом топониме. Когда знание этой семантики утрачивается, топонимы начинают применяться по инерции, иногда механически и невольно. Тогда же открывается возможность и для разнообразных замещений. В вариантах былины о бое Ильи Муромца с сыном эти тенденции проявляются уже вполне ясно.

### 3

Вернемся теперь к заставе богатырской и посмотрим, как она изображается и описывается в былине.

Характерно прежде всего, что целостного описания нет. Более того, нет и тенденции к такому описанию. Отдельные реалии всплывают в ходе повествования, они включены в его динамику и обнаруживаются постольку, поскольку это необходимо для рассказа. Мы видим, что закон ситуативности и функциональной избирательности действует и в данном случае.

Наиболее характерная реалия — шатер или шатры.

Там стоял-де ноне да тонкой бел шатёр,  
Во шатри-то удаленьки добры молодцы.<sup>24</sup>

Илья Муромец, проснувшись, выходит из шатра; увидев нахвальщика, он спешит в шатер — будить богатырей; Сокольник подъезжает к шатру и бросает свою «грамотку». Шатер — это сторожевой пункт и из контекста явствует, что каждый, кто едет к Киеву, должен завернуть к нему. Вина Сокольника состоит в том, что он «не приворачиват на заставу на крепкую»<sup>25</sup>. Согласно одному варианту, проезжающий заставу должен бить челом атаману и податаманью и «положить» в казну есаулу<sup>26</sup>.

В ходе дальнейшего повествования появляется конюший двор<sup>27</sup>.

Заметим, что шатер — это типовое название; он почти неизменно фигурирует в былинах как место отдыха богатыря в чистом поле, как место пребывания его будущих соперников, нахвальщиков, поляниц удалых и т. п.

Трудно сказать, насколько реально представляют шатер былинные певцы. Во всяком случае, показательное устойчивое выражение — «раскинули шатры». Однако в одном варианте встретилось «Поехали они к белому шатру да белокаменну»<sup>28</sup>.

В вариантах былины о бое Ильи Муромца с сыном появляются детали, которые указывают на то, что образ заставы как поста, состоящего из нескольких шатров и служб, начинает размываться, на него наслаиваются другие — также типовые для эпоса — изображения. Застава уподобляется селу или деревне, крепости, городу. Илья Муромец выходит из шатра «на улицу»<sup>29</sup>;

<sup>24</sup> Григорьев, т. III, № 308, стр. 19; № 320, стр. 84; № 396, стр. 517; Киреевский, вып. 1, стр. 46, 53; Астахова, № 11, стр. 163, № 20, стр. 220, № 87, стр. 481 и др.

<sup>25</sup> Григорьев, т. III, № 308, стр. 20; Астахова, № 2, стр. 118; Былины Печоры, № 43, стр. 136, № 51, стр. 158.

<sup>26</sup> Киреевский, вып. 1, стр. 48.

<sup>27</sup> Там же, стр. 8.

<sup>28</sup> Былины Печоры, № 10, стр. 74.

<sup>29</sup> Ончуков, № 1, стр. 6; № 6, стр. 38; Былины Печоры, № 10, стр. 70.

«Вышел он на свою на башню на высокую»<sup>30</sup>; «Заходил он на рели да пре-высокие»<sup>31</sup>; Алеша Попович возвращается «в свою комнату»<sup>32</sup>.

Такого рода обмолвки, свидетельствующие о степени ориентации певцов в эпическом материальном мире, не выходят по своему значению за пределы данного повествовательного отрезка и не имеют дальнейших структурных последствий. Однако утрата традиционных представлений о богатырской заставе может приводить к тому, что эпический образ заставы вообще отступает, контаминируется с другими типовыми изображениями и как бы поглощается этими последними.

Вот пример такой контаминации:

За крепкой да стеной да во белом шатри  
Да сидел где старой да со дружиною,  
Да со етима сидел да со товаришшами.  
Выходил где старой на широку улицу,  
Заходил где старой да на крепку стену...<sup>33</sup>

В данном варианте богатыри несут службу непосредственно в Киеве. Илья Муромец выходил «на красно крыльцо» и «смотрел во все четыре стороны окатисты»; увидев нахвальщика, он «заскакивал... в шатер да белобархатной»<sup>34</sup>.

Такое поглощение может иметь последствия для дальнейшего повествования. Наглядный пример таких структурных сдвигов дает следующий вариант.

Да на наше на село на прекрасное,  
На стольней-то город на Киев-град  
Наезжай молодой младой Соловников...

Он требует поединка, угрожая князю расправой; князь обращается с призывом о помощи к богатырям, его крик слышит Илья Муромец, он является во дворец, выражает готовность постоять за Киев и отправляется в поле. С этого момента повествование входит в знакомое нам русло. До этого мы имели дело в сущности, с другой былинной, и различия в сюжетике наметились с самого начала, когда заставу структурно заместил Киев<sup>35</sup>.

Иными словами — сдвиги внутри данного элемента эпического повествования могут вызывать вполне естественно и закономерно серьезные структурные изменения, если не в системе всего сюжета, то, во всяком случае, на отдельных его участках. Наблюдение это нуждается в конкретной проверке на более широком и разнообразном материале, но уже и сейчас оно должно учитываться всякий раз, когда мы обнаруживаем те или иные разночтения в былинных повествованиях.

#### 4

В структуру былинной заставы непременно входит богатырская дружина. В нашей былине встречается (с большой устойчивостью) тот — не столь уж частый для русского эпоса — случай, когда в событиях участвуют не один и не два-три богатыря, а целая группа их. Правда, свойственное былинам выделение классической богатырской триады появляется и здесь. Но певцы

<sup>30</sup> Былины Печоры; № 10, стр. 70.

<sup>31</sup> Ончуков; № 6, стр. 38.

<sup>32</sup> Фольклор Мезени, № 215, стр. 275.

<sup>33</sup> Григорьев, т. III, № 417 стр. 611.

<sup>34</sup> Фольклор Мезени, № 214, стр. 270. Ср. также: Григорьев, т. I, № 2, стр. 21.

<sup>35</sup> Гильфердинг, т. I, № 46. Замечу, между прочим, что данный текст записан от хорошего певца — Никифора Прохорова.

В тексте той же былины, записанном П. Рыбниковым, первые эпизоды даны до предела кратко: угрозы Соловникова слышит Илья Муромец, который тотчас отправляется в чистое поле. (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. II, М., 1910, № 117, стр. 91). Если перед нами — не случайный пропуск, можно допустить, что структурные изменения, обусловленные исчезновением образа заставы, происходили у Прохорова постепенно (между записями Рыбникова и Гильфердинга прошло более десяти лет).

почти никогда не ограничиваются тремя именами, рядом с Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем и Алешей Поповичем и вслед за ними называются и другие имена. Очевидно, что в основе этой традиции лежит представление о богатырской дружине, несущей службу на заставе. Именно заставой обусловлено устойчивое упоминание дружины — либо просто какого-то числа богатырей. Застава и дружина структурно взаимосвязаны. Сюжетная роль той и другой ограничена начальными эпизодами: уже отмечалось, что для центральной коллизии — встречи отца с сыном в чистом поле — ни застава, ни дружина не нужны.

Число членов богатырской дружины в вариантах неустойчиво и вполне условно: тридцать три, тридцать два, тридцать<sup>36</sup>, двенадцать<sup>37</sup>, семь<sup>38</sup>, три<sup>39</sup>. Дружина как целое получает обычно традиционно высокую эпическую характеристику: это — «богатыри могучие», «поляницы приудалые», «борцы-удальцы», «хоробая дружина, заговорная» (т. е., очевидно, специально «заговоренная» от поражения и гибели), «братья крестовые» и проч. Именно дружина как целое обеспечивает благополучие и спокойствие Киеву:

Там и жили на за́ставы бога́тыре.  
Караулили, хранили стольнёй Киев да град.  
Не видали ни конного, ни пешего,  
Не прохожёго ой ни да ли приезжёго.  
Да не серой-ёт волк не прорыскиват,  
Да не черной медвед не прохаживат<sup>40</sup>.

Эта обобщенная формульная картина дополняется в ряде вариантов любопытной «должностной» характеристикой состава дружины: Илья Муромец — «старшой», атаман; другие богатыри выполняют роли податаманья, есаула, писаря, конюха, повара. Податаманье — чаще всего Добрыня, но он же (или Дунай) бывает писарем.

Вот типичный вариант:

Кабы тридцать-то было богатырей со  
богатырем:  
Атаманом-то — стар казак Илья Муромец,  
Илья Муромец да сын Иванович,  
Подутоманьем Самсон да Кольбанович,  
Да Добрыня-то Никитич жил во писарях,  
Да Олеша-то Попович жил во поварах,  
Да и Мишка Торопанишко жил во конюхах<sup>41</sup>.

Эта номенклатурная градация богатырей почти не имеет какого-либо сюжетного отклика. Исключение составляет, конечно, Илья Муромец, который в качестве атамана играет главную роль в делах заставы. Впрочем, еще один случай сюжетной переклички должен быть отмечен: когда Илья Муромец предлагает одному из богатырей прочесть «грамотку» Сокольника, его выбор падает на богатыря, названного ранее в тексте писарем<sup>42</sup>.

Былинную номенклатуру богатырской дружины вряд ли можно возвести к реальной обстановке дружинного быта Киевской Руси. В ней видится скорее гораздо более поздняя реконструкция, в которой преломились частью мотивы казачьего воинского быта, частью — традиционные былинные мотивы великокняжеского быта (в вариантах можно еще встретить: «Гришка Боярский... кравчим жил»<sup>43</sup>, «Васенька Буслаев был во кашниках»<sup>44</sup>), а в известной мере — и элементы севернорусской артельной организации.

<sup>36</sup> Астахова, № 87, стр. 480; Былины Печоры, № 91, стр. 253; № 43, стр. 136; № 51, стр. 158.

<sup>37</sup> Фольклор Мезени, № 214, стр. 270; Астахова, № 57, стр. 368.

<sup>38</sup> Григорьев, т. I, № 2, стр. 21.

<sup>39</sup> Григорьев, т. III, № 308, стр. 19; № 320, стр. 84; Фольклор Мезени, № 215, стр. 273.

<sup>40</sup> Астахова, № 57, стр. 368.

<sup>41</sup> Ончуков, № 1, стр. 5.

<sup>42</sup> Ончуков, № 6, стр. 38; Астахова, № 87, стр. 481.

<sup>43</sup> Киреевский, вып. 1, стр. 46.

<sup>44</sup> Ончуков, № 6, ст. 38.

Нетрудно заметить, что дальнейшее сюжетное повествование обнаруживает резкое несоответствие начальных высоких характеристик дружины ее возможностям в ситуации, вызванной появлением Сокольника.

Поскольку — согласно логике сюжета — в борьбу с нахвальщиком должен вступить сам Илья Муромец, в былине появляются мотивировки, подготавливающие это вступление: другие богатыри оказываются неспособными противостоять Сокольнику. Эта неспособность может трактоваться двояко. В одних случаях ближайшие к Илье по номенклатурному ряду богатыри едут навстречу чужеземцу, но возвращаются испуганные его силой и воинским искусством; они сами признаются, что он им «не ровня». В других случаях Илья устраивает перебор дружине и последовательно отводит одного за другим, ссылаясь на некие постоянные отрицательные качества богатырей.

Так появляется необычайно острая, весьма интересная серия нравственных и социальных характеристик членов дружины. Ясно, что серия эта есть производное от сюжетной ситуации. Однако в конечном счете она приобретает и самостоятельное значение, видно, что певцы охотно развивают ее.

Тенденция к созданию именно серии дезавулирующих характеристик находит структурное отражение уже в начале былины: возникает необходимость (или потребность), не ограничиваясь изображением дружины как целого (с выделением в ней классической богатырской триады), уточнить и конкретизировать ее «личный состав», ввести ряд персонажей, которые затем попадут в «серию».

Промотор вариантов показывает, что певцам не легко было с этой задачей справиться, поскольку былинная традиция не давала им большого запаса статистов. В ряде случаев вводились известные былинные герои — Дунай, Василий Буслаев, Чурила, Дюк; герои не столь популярны — Никита Романович, Кострюк — Демрюк; среди традиционных эпических статистов — Самсон Колыбанович, Васька Долгополой, Мишка Торопанишко, Потанюшка Хроменький, братья Суздальцы.

Певец вынужден простодушно признаться:

«А и как всех по имени не высказать,  
Ах и как по изотчине не звеличать»<sup>45</sup>.

Именной ряд подстраивался под серию характеристик в эпизоде перебора дружины. Ряд этот, однако, обычно больше, чем серия, хотя он никогда не покрывает заявленного в начале количественного состава дружины. В самых именах (точнее в прозвищах) дружинников оказывалась запрограммированной их последующая характеристика. Мы видим здесь остроумную и живую игру слов, перерастающую нередко в резкие и откровенные социальные обобщения.

О Ваське Долгополом:

«У Васьки полы долгие,  
По земле ходит Васька — заплетается;  
На бою-на драке заплетется —  
Погинёт Васька по-напрасному»<sup>46</sup>.

О Дунае:

«Мы пошлем Тихого Дуная сына Ивановича?  
У Дуная повороты были тихия,  
Он не за виды положит буйну голову»<sup>47</sup>.

О Самсоне:

«Да послать нам Самсона да Колыбанова?  
Да и тот ведь он роду-то сонливого,  
За невид потеряют свою буйну голову»<sup>48</sup>.

О Мишке Торопанишке:

«А у нас Мишка роду торопливого —  
Заневид потеряют свою буйну голову»<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Астахова, № 70, стр. 409.

<sup>46</sup> Киреевский, вып. 1, стр. 47, стр. 52.

<sup>47</sup> Киреевский, вып. 4, стр. 13.

<sup>48</sup> Ончуков, № 1, стр. 8; Астахова, № 11, стр. 163.

<sup>49</sup> Астахова, № 57, стр. 368; Ончуков, № 1, стр. 8.

## О Луке и Моисее, детях боярских:

«Те ли роды-то боярские  
Охвочи они были долго спать,  
Они проспали житье-бытьё-богачество»<sup>50</sup>.

## О Гришке Боярском сыне:

«Гришка рода боярского —  
Боярские роды хвастливые;  
На бою-драке призахвастается,  
Погинёт Гришка по-напрасному»<sup>51</sup>.

## Об Алеше Поповиче:

«Алешенька рода поповского —  
Поповские глаза завидующие,  
Поповские руки загребущие;  
Увидит Алеша на нахвальщике  
Много злата, серебра —  
Злату Алеша позавидует,  
Погинёт Алеша по-напрасному»<sup>52</sup>.

Цельный и монолитный образ богатырской дружины здесь рассыпается, дробится на индивидуальности, которые решительно не соответствуют общей оценке. Итог этому противоречию подводится в словах Ильи Муромца:

«Хоша й много рати — удалого нет,  
Нет на Илью да нет на Муромца»<sup>53</sup>.

«Уж ты старость, ты старость богатырская.  
Видно некому мне заместиться,  
Надо покинуть мне старость великую»<sup>54</sup>.

Хотя возникшее противоречие и можно толковать как результат известного процесса эпического творчества, оно вместе с тем — вполне в духе эпической эстетики, поскольку самая возможность его возникновения обусловлена большой структурной ролью ситуативного начала, относительно малой внутренней спеллёмостью отдельных эпизодов и элементов былины, которые в сознании певца оказываются замкнутыми и сравнительно самостоятельными.

## 5

В исследованиях ученых исторической школы несколько раз предпринимались попытки увидеть в былинной заставе и в былинной дружине достоверное и достаточно точное отображение конкретно-исторических реалий и отношений. Один исследователь, например, реконструировал дружину как целую систему древнерусского быта, опираясь на данные эпоса<sup>55</sup>. Рецензент справедливо отметил в связи с этим неосновательность и зыбкость метода «просто го восполнения летописных указаний остатками народного творчества без достаточного соображения всех элементов, входящих в самый народный эпос. Эта коренная ошибка не замедлила сказаться <...> на вопросе капитальной важности — какими сторонами своими отражается народная жизнь в былинах»<sup>56</sup>.

Что касается заставы, то ученые спорили прежде всего о том, где на географической карте следует ее искать и к какому периоду в истории Древней Руси надо ее относить.

<sup>50</sup> Гильфердинг, т. III, № 265, стр. 388.

<sup>51</sup> Киреевский, вып. I, стр. 47.

<sup>52</sup> Там же, стр. 48.

<sup>53</sup> Гильфердинг, т. III, № 265, стр. 389.

<sup>54</sup> Гильфердинг, т. III, № 246, стр. 311.

<sup>55</sup> П. Н. Мрочек-Дроздовский. О древнерусской дружине по былинам. Речь, произнесенная в торжественном собрании Императорского Московского университета 12 января 1897 года. М., 1897.

<sup>56</sup> «Этнографическое обозрение», 1897, № 3, стр. 189—199.

Нам эти споры — в свете того, что было сказано выше — представляются неосновательными, и мы касаемся их постольку, поскольку они имеют отношение к проблемам художественной структуры эпоса.

В стремлении найти для богатырской дружины реальное летописно-географическое приурочение исследователи постоянно опираются на различные топографические реалии и мотивы, встречающиеся в тех или иных вариантах<sup>57</sup>. При этом, как правило, не принимается во внимание, являются ли данные реалии и данный мотив органическими, устойчивыми или случайными, и совершенно не учитывается ситуативно-функциональное начало в былинных описаниях. Так, Марков, отталкиваясь от названия в нескольких вариантах «дорога латынская», поместил заставу на западной границе<sup>58</sup>. Шамбинаго попытался на основании былинных данных воспроизвести богатырскую заставу как целое. Основной прием этой реконструкции — соединение «рассеянных по различным сюжетам и пересказам их подробностей описания и функционирования богатырской заставы»<sup>59</sup> — представляется мне методологически неоправданным и методически неверным. С. Шамбинаго допускает по крайней мере три ошибки, связанные с непониманием структуры былинных описаний. Во-первых, он берет из контекста элементы изображения заставы как таковые, не учитывая, что описаний «просто» былина не знает, что каждый описательный элемент в былине соотнесен с динамикой повествования и имеет смысл не вообще, а в данном контексте, в границах данного, относительно самостоятельного эпизода. Те элементы изображения заставы, которые Шамбинаго хочет представить как объективно существовавшие в исторической действительности и в качестве таковых попавшие в эпос, являются нередко элементами вымышленными, порожденными ситуативно-функциональным характером былинных описаний — зависимостью их от структуры данного сюжета в целом и от структуры данного повествовательного отрезка (эпизода).

Вторая существенная ошибка С. Шамбинаго состоит в том, что он не соразмеряет значимости, степени устойчивости и функциональной роли отдельных описаний, уравнивает их, рассматривая каждое из них как «подробность». Между тем, одни из «подробностей» имеют характер доминантный, они принадлежат давней эпической традиции, они определяют структуру образа; другие же вполне случайны, вторичны и находятся на периферии изображения.

Наконец, самая попытка составить из «подробностей» целое должна обязательно считаться с тем, что извлекаемые «подробности» структурно соотносятся между собою не по законам предметного мира (часть — целое), а по законам эпического творчества (вариант — целое). Это означает, что «подробности» должны рассматриваться по отношению друг к другу не как различные, взаимно дополняющие, части единого целого, но как взаимозаменяющие варианты. Как эти варианты соотносятся с реальностью, — это вопрос, подлежащий изучению.

Реально-историческое изучение предметного мира былин, поиски конкретных — датируемых и определяемых на карте — источников былинных образов непременно должны считаться как с общими особенностями былинной эстетики, так и со структурными особенностями изображения предметного мира, материальной среды, пространства и времени в былинах<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> А. В. Марков. К былине о бое Ильи Муромца с сыном. — «Этнографическое обозрение», 1900, № 3; С. Шамбинаго. Застава богатырская.

<sup>58</sup> Даже Вс. Миллер вынужден был заметить, что реальное местоположение заставы не поддается определению и что упоминание Киева здесь есть обычное для былинного зачина «шаблонное эпическое указание места» (Всеволод Миллер. Очерки русской народной словесности. Былины. Т. II. М., 1910, стр. 172).

<sup>59</sup> Ук. работа, стр. 355.

<sup>60</sup> О проблеме художественного пространства см.: С. Ю. Неклюдов. Время и пространство в былине. — Сб. Славянский фольклор. М., «Наука», 1972; Ю. М. Лотман. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — Труды по русской и славянской филологии. XI. Литературоведение. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 209. Тарту, 1968.

## ДУША УБИВАЕМАЯ И МСТЯЩАЯ

С. Ю. Неклюдов

Рассказывается так: богатырь долго сражался с демоном и в конце концов победил его. Тело врага он разрубил на мелкие куски, а затем сжег на костре. Но после этого герою передалась «темнота тени» и «тяжесть дыхания» чудовища — «черная нечисть», избавиться от которой было нелегко. Или: богатырь подстерг змея и убил его, разбив выстрелом из лука белое серебряное зеркало, расположенное посреди головы чудовища. Однако за стрелой погнался черный сгусток змеиной крови и прилип к щеке героя, едва не погубив его.

Это два эпических эпизода, первый из якутского, второй из бурятского фольклора. Каждый является одним из многочисленных звеньев богатырского повествования и отражает следующую ситуацию: убийство демонического противника (1) и опасность, которую может таить в себе победа над ним (2). К ее рассмотрению я обращусь дальше, однако сначала хочу сделать несколько предварительных замечаний.

Серии ключевых мотивов, которые будут привлечены для исследования, их семантические поля и функциональный облик, законы их притяжения и отталкивания, реализующиеся в сюжетных сцеплениях и в парадигматических рядах изменяющихся форм — все это можно рассматривать как проявление разных сторон мифопоэтического сознания, базирующегося в свою очередь на широком круге мифологических представлений. Подобное выделение трех уровней, само по себе достаточно условное и сильно упрощающее положение дел, представляется тем не менее существенным.

Континуум мифологических представлений — по крайней мере для материала, взятого здесь в качестве исходного — отнюдь не является далеким во времени источником, безразличным к соотношенным с ним художественным структурам. Актуальность данных представлений при живом бытовании текстов обуславливает и существование «обратной связи» между этими областями. Прежде всего, архаический фольклор неизбежно будет одним из материальных носителей мифологических представлений, даже одним из условий их сохранности. С другой стороны, мифологическая система есть своего рода «резонирующая среда» для художественного фольклора, причем такой резонанс не только до предела усиливает звучание определенных тем и мотивов, но и постоянно добавляет к ним новые «семантические составляющие», способствуя в свою очередь возникновению своеобразных функционально-смысловых «обертонов».

Тем не менее тождества тут нет. Художественные структуры, по отношению к которым какие-либо мифологические модели представляются архетипическими, не сводимы к ним непосредственно — ни в синхронии, ни в диахронии. А. Н. Веселовский, конечно, не считал, что сопоставляя человека и дерево, певец их путает или их путала его бабушка<sup>1</sup>, — В. Б. Шкловский здесь в полемической запальчивости приписал ему ошибку, из воззрений уче-

<sup>1</sup> В. Шкловский. О теории прозы. М.—Л., 1925, стр. 30.

ного не вытекающую: опущение посредующего звена между художественным образом и соответствующим мифологическим представлением. Это и есть сфера мифопоэтического сознания, по своим законам конструирующего повествование на всех уровнях (от изобразительной системы до сюжетно-композиционной организации): она соотносима с мифологическим мышлением, но не равна ему. Некоторые стороны подобного соотношения я и попытаюсь продемонстрировать.

## I. О смертной душе демона

Сюжетное движение в приведенных примерах построено на теме «поединок с чудовищем», которая наряду с темой сватовства является кардинальной для всего сказочно-эпического фольклора. Хотя композиционно-стилистическое оформление она получает уже в стихии фольклорной наррации, остается ощутимой ее тесная связь с рядом архаических представлений — прежде всего, с представлениями о душе. Относясь к числу важнейших образов мифологического мышления, душа прочно связана с другими сопредельными понятиями, составляя с ними сложные ассоциативные ряды: душа — жизнь — судьба — удача — счастье, душа — источник жизни — жизненная сила — сила богатырская — сила «духовная» (потусторонняя, сверхъестественная, колдовская; магические и мантические способности, тайное знание, мудрость, хитрость). Если первый ряд может символически реализовываться как нить (например, согласно воззрениям некоторых сибирских народов, тянущаяся с неба, из рук верховного божества к каждому человеку; ср. нить человеческой жизни в руках одной из мойр), то второй ряд в большой степени связан с размещением души в волосах, в зубах, в костном мозге, в крови, в артериях, в сердце, в печени, что также вызывает ее образное отождествление с этими объектами. Кроме того, она метафорически сближается с дыханием, тенью, отражением (и зеркалом как «вместитишем» этого отражения). Она может, наконец, располагаться и совсем в посторонних (по отношению к телу) предметах: в камне, в растении, в птичьем пере, в яйце (также являющемся в некоторых мифологических системах носителем жизненной силы), и т. д.

Многообразие подобных представлений уже само по себе подразумевает возможности разного сюжетного оперирования. Отделение души от тела есть смерть. Но: отделение души от тела и изолированное хранение ее есть бессмертие. Таков, например, Кошей Бессмертный русской сказки, «смерть» которого, т. е. на самом деле «жизнь», или, точнее, «внешняя душа», надежно спрятана от посторонних глаз в недоступном месте. Его прозвище, впрочем, заключает в себе некоторый парадокс, так как в конце повествования он всегда гибнет — подобно всем персонажам этого типа: «бессмертие» предстает лишь в качестве некой не реализованной возможности.

Потаенность «внешней души» часто выступает как пространственная сверхудаленность и усугубляется наличием специального персонажа — «хранителя души», осуществляющего эту функцию либо добровольно (таковы демонические старухи, хранительницы душ чудовищ, зачастую являющиеся их прародительницами, бабками, матерями или сестрами), либо принудительно (например, насильственное помещение души демона в основание правого ножевидного пера чудесной птицы в бурятском эпосе — избавление от него расценивается ею как облегчение). Всякая же пространственная разобщенность в повествовательном фольклоре всегда потенциально содержит в себе конфликтное ядро, на котором строятся сюжетные коллизии<sup>2</sup>. Так и здесь: поиск, обнаружение, добывание, ловля, уничтожение «внешней души» могут образовать целый сюжетный ход — «шаманский поединок», замещающий богатырское сражение или сочетающийся с ним. Структурная организация того и другого, как можно будет убедиться, параллельна.

<sup>2</sup> Об этом подробнее см.: С. Ю. Неклюдов, *Время и пространство в былинке*, — «Славянский фольклор», М., 1972, стр. 39 и сл.

Душа, противопоставленная телу как нематериальная субстанция своей материальной форме, с одной стороны, и как внутреннее внешнему, с другой, локально закрепляется за разными частями тела, становясь чем-то средоточием и метафорически с нею отождествляемыми. «Вместилище» таким образом оказывается «ипостасью», душа наделяется материальной природой и становится смертной. Убить значит поразить душу. В приведенном примере герой разбивает стрелой белое серебряное зеркало, расположенное посреди головы чудовища (о зеркале-отражении как метафорическом воплощении души было сказано выше) — т. е. физически уничтожает душу. Сохраняемая вне тела «внешняя душа», обнаруженная противником, ведет себя как живое существо: убегает, прячется и пр. Однако при этом в ней все же заметны свойства нематериального объекта<sup>3</sup>, которые проявляются в дистрибутивном соотношении форм ее материального функционирования. Сюда относится прежде всего удивительная свобода метаморфоз, к которым прибегает «внешняя душа», спасаясь от преследователя: разнокачественность сменяемых обликов и многочисленность трансформаций рождают эффект неисконности и первичной формы, которая ничем не выделена среди других вариантов материального облика и выстраивается с ними в один ряд<sup>4</sup>.

О том же свидетельствует скрывание «внешней души» в центре предметов, концентрически вложенных один в другой: в камне, который находится в брюхе гигантской лягушки, обитающей в глубине озера; ср. «смерть Кошечя» в русской сказке — в игле, игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце и т. д. (или же в монгольской Гесериаде: в игле, игла в ларце, ларец в олени). Здесь своего рода «настройка на фокус», распространенный сказочно-эпический прием<sup>5</sup>, однако в данном случае он, как кажется, имеет скорее противоположную нагрузку: ступенчатое суживание угла зрения и постепенное уменьшение каждого последующего предмета должно в пределе дать не «увеличение четкости», а, напротив, полное «размывание» объемности, переход от «видимого» к «невидимому»<sup>6</sup>, т. е. в конечном счете эффект «дематериализации». Это, в частности, подтверждается и тем, что в приведенном примере предпоследним членом ряда (так сказать, «формой *n-1*») оказывается игла — согласно целому ряду фольклорных мотивов и паремологических речений «наименьший из возможных», «наименее видимый» и «наименее объемный» предмет. В одном якутском предании шаман подслушивает разговор духов осы, приняв облик иглы — очевидная метафора невидимости! Пойманного же духа он заключает в бутылку, бутылку кладет в бочку с тройными стенками, а бочку опускает в прорубь (ср. распространенный мотив восточного фольклора: брошенная в море бутылка, в которую заключен дух). Таким образом, «пленение духа» может быть построено абсолютно аналогично «скрыванию внешней души». Показательно, что данная форма чрезвычайно близка к определенному типу «чудесных предметов», содержащих в себе духа-помощника — у нас еще будет случай вспомнить об этом подобии. Вернемся пока, однако, к проблеме «материальности внешней души».

В связи с эффектом «дематериализации» следует упомянуть, наконец, о множественности (или бесчисленности) однородных предметов как об одной из форм «внешней души», причем prolongation ее существования предполагается при сохранении любой единицы из этого множества. Данная модель может реализовываться и в виде двух параллельно существующих форм «внешней души», и в процессе сюжетного функционирования, когда,

<sup>3</sup> Ср. представления, согласно которым душа умершего испытывает в потустороннем мире физические муки и физическое блаженство.

<sup>4</sup> О свободе трансформаций как своеобразном «освобождении от внешнего облика» см.: С. Ю. Неклюдов. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. — Ранние формы искусства. М., 1972, стр. 198.

<sup>5</sup> Там же, стр. 205; С. Ю. Неклюдов. Время и пространство в былинне, стр. 31 и сл.

<sup>6</sup> Ср. А. П. Рифтин. Категории видимого и невидимого мира в языке. (Предварительный очерк). — Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. Серия филологическая, вып. 10. Л., 1946.

будучи извлечена из своего вместилища (подчас организованного как ряд концентрических сфер), она подвергает себя «самоумножению», рассыпаясь на необозримом пространстве в виде огромного количества просовых зерен, косуль, рыбок, а герой, приняв соответствующий облик (кур, зук, волков), уничтожает их все, одну за другой, пока последний из сохранившихся элементов вновь не распадется на неисчислимое множество новых, но столь же однородных предметов. Здесь следует обратить внимание на дихотомию путей «преодоления пространства» при размещении в нем «внешней души»: тенденция к пространственному «свертыванию» (центр сферы) и к пространственному «сверхразворачиванию».

Бросается, однако, в глаза, что если к «самоумножению» и метаморфозам прибегает спасающаяся «внешняя душа» чудовища, то ее действия в точности воспроизводятся уже самим героем (а не его «душой»). Форму такого же «шаманского поединка» подчас приобретает не только «ловля души», но и само сражение с врагом, когда побеждаемый пытается скрыться от победителя, а победитель преследует его — оба используя цель подобных же трансформаций. Это особенно настоятельно диктует необходимость анализа аналогий в построении мотивов, касающихся души и тела.

Прежде всего, рассмотренная морфологическая организация эпизода «убегание души» симметрична структуре ситуации «уничтожение тела врага». Выше речь шла об убийстве как о физическом истреблении души в ее материализованных формах. Следует, однако, сказать, что смерть в фантастических сюжетах архаического и традиционного фольклора, как правило, вообще не является абсолютной — в известных обстоятельствах она оказывается процессом обратимым (убитого оживляют). Полное уничтожение возможно лишь при разятии тела на множество мельчайших и не связанных между собой элементов. Богатырь разрубает труп чудовища на куски, размалывает на мельнице, сжигает на костре, развеивает по ветру, т. е. стремится к своеобразной «дематериализации» тела противника, к превращению его «в ничто», «в невидимое».

Подобная предосторожность оказывается не лишней хотя бы потому, что в каждой из этих мельчайших частей еще продолжает теплиться жизнь убитого, как бы равномерно в них растворенная; в особых условиях они в принципе способны к регенерации целого организма. Уже после уничтожения «внешней души» чудовища и разятия его тела демоническая старуха разыскивает на поле боя обломок кости и, поместив его в железную колыбель, вновь пытается вырастить погибшего сына. Другим способом воскрешения является собирание всех останков убитого, складывание их «в нужном порядке» и оживление с помощью волшебного средства (эликсира, мази и пр.), иногда состоящего из двух компонентов: первый сращивает тело, второй возвращает ему жизнь (так, в частности, функционирует «мертвая» и «живая» вода в русских сказках). Характерно, что эти два типа воскрешения («выращивание из одной части» и «сращивание всех частей») вновь «с противоположным знаком» воспроизводят описанный выше процесс «разятия тела» (или морфологически подобного ему «саморазятия внешней души»), который может приводить к двоякому результату: к многократному воспроизведению «истинной сути» в каждой из мельчайших частей, либо к сокрытию этой сути в одном из внешне тождественных предметов. (Подобная ситуация часто встречается в мотиве сказочного выбора: задача узнать среди множества объектов истинный.)

Наконец, параллелизм мотивов «убегание внешней души» и «уничтожение тела противника» прослеживается еще и в том случае, когда разрубленный на куски труп заключается в бочку, которую опускают на дно моря, где ее к тому же иногда глотает огромная рыба (ср. «внешнюю душу», скрытую в брюхе лягушки, живущей на дне озера, и пр.). Операция по добыванию тела с целью воскрешения опять-таки совершенно симметрична операции по добыванию «внешней души» с целью ее уничтожения. Один, по сути дела, тип структурной организации выражает какое-либо из полярно противополо-

ложных значений бинарного противопоставления «преследование — спасение» (согласно синтагматической модели В. Я. Проппа, «парные функции»), причем антонимичность определяется разной направленностью движения между членами оппозиции «жизнь — смерть»: в первом случае от жизни к смерти, а во втором — наоборот. Если убегающая «внешняя душа» распадается «на атомы» для своего спасения, то разъятие трупа производится для окончательного уничтожения противника. Операция, которой подвергают тело для полного его истребления, как бы воспроизводится спасающейся от преследования «внешней душой» — своего рода «симуляция смерти».

В связи с некоторыми универсалиями, выявляемыми в построении рассмотренных выше мотивов, значительный интерес представляет поэтическая формула, описывающая мудрость героини — например, в одной ойратской эпосе: она способна видеть что-либо сквозь скрывающую внешнюю оболочку, видеть кость сквозь мясо; знать, что скрывается в тумане, сколько звезд за облаками, сколько волос под шапкой, сколько рыбок в воде. Изображение мудрости построено здесь на ее метафорической замене сверхъестественной, «рентгеновской» зоркостью взгляда, проникающего сквозь преграды формы и позволяющего, так сказать, зрительно «дойти до самой сути». Отмечу попутно, что подобная зоркость может быть направлена не только в глубь предмета, но и вдаль, когда взгляд способен достичь объектов сверхудаленных; этот случай также аналогичен мудрости, пронизывающей пространство («знание о далеком»). Та и другая способность, распределенная между разными фольклорными персонажами, формирует два типа чудесных помощников: мудрого советчика (т. е. «знающего») и меткого стрелка (т. е. «зоркого»). Глубинная семантическая близость этих понятий наглядно иллюстрируется двумя значениями слова *мэргэн* («мудрый» и «меткий»), которое входит в основной пласт сказочно-эпических изоглосс у народов алтайской языковой семьи и в качестве титула, названия, прозвища или компонента собственного имени характеризует героя.

Здесь уместно вспомнить две формы скрывания «внешней души»: в пространственной удаленности и в глубине предмета — аналогия не случайная, ибо мотив «внешней души» в самой основе связан со своеобразной «игрой» на парадоксальном переворачивании оппозиции «внешнее — внутреннее», когда внутреннее (душа) оказывается помещено вне своей формы (вне тела). Легко убедиться, что изображение «мудрости-зоркости» в приведенном примере не только построено на способности видеть в внутреннюю сущность сквозь скрывающую ее внешнюю форму, но и использованные при этом образы по большей части так или иначе связаны с душой — с одной из ее ипостасей в «шаманском поединке» («рыбки», «игла»), с ее «вместительцем», метафорически с нею сближаемым («волосы», поэтическая формула «сквозь мясо кость видит» составляет неполный ряд, который в других случаях может быть продолжен: «сквозь кость мозг видит», «сквозь артерии кровь видит» — о мифологическом значении волос, мозга и крови было сказано в начале). В приведенной выше параллели между распадением «внешней души» на ряд одинаковых предметов и мотивом сказочного выбора также может быть обнаружено совпадение «мудрости» («знания об истинном») и «сверхзоркости» (способности видеть в одной из внешне тождественных форм скрывающую «истинную суть»).

Мотив «описание мудрости» симметричен другому — «описание красоты», организация которого в известном смысле противоположна только что рассмотренной. Зоркости пронизывающего взгляда противостоит свечение: у красавицы тело светится сквозь одежду, кость сквозь мясо, волосы сквозь шапку; видно, как по костям и артериям переливаются кровь и мозг; блеск ее красоты проникает через стены помещения, освещая пространство вокруг, и т. д. Здесь тенденция к передаче внутренних, «сущностных» сторон предмета, вообще характерная для фольклорной поэтики, обретает формально-стилистическое выражение; следует отметить, что свечение как символ красоты типично и для повествования, ориентированного на фольклор-

ные образцы — ср. у Пушкина: «Днем свет божий затмевает, ночью землю освещает, месяц под косою блестит, а во лбу звезда горит».

Таким образом, помещение одной, по сути дела, образной структуры в противостоящие семантические поля («мудрость» и «красота» составляют важную для повествовательного фольклора семантическую оппозицию) в каждом случае рождает эффект ее весьма выразительной перестройки. Тем не менее, хотя последние примеры разбирались в связи с «метаморфозами души», это не значит, что отсюда следует прямая символическая расшифровка приведенных поэтических формул (скажем, что «красота» есть «свечение души» сквозь тело, а «мудрость» — «виденье души»). Даже когда речь шла о тождестве метафорических фигур, конструирующих образные ряды, подлинное единство наблюдается скорее на уровне морфологической организации мотивов. Семантическая же природа рассматриваемых элементов характеризуется перебором чрезвычайно широкой смысловой гаммы, значительная часть диапазона которой соотносится с архаическими представлениями о душе главным образом через метафорические и ассоциативные связи. Иные отзвуки этих представлений будут разобраны в следующем разделе.

## 2. Проклятие змеиной крови

Итак, поединок завершен, чудовище повержено и уничтожено, ситуация казалось бы полностью исчерпана. Так и бывает во многих случаях: истребив племя и семья врага, совершив необходимые обряды (разрубание, сожжение, развеивание останков), помолвившись или возгласив победную песнь, богатырь устремляется навстречу еще более сильному противнику. После гибели чудовища опасаться приходится разве что мести его родственников (которые обычно не заставляют долго себя разыскивать).

Подчас, однако, приключение не кончается столь безболезненно. Как мы помним, в якутском эпосе победителя преследует «черная нечисть»: тень его становится темной, а дыхание тяжелым, причем в этом нет какой бы то ни было «нравственно-этической окраски» — герою просто передаются атрибуты погибшего демона, некоторые признаки его хтонической природы; от опасной и обременительной скверны надлежит очиститься. В эпизоде из бурятского фольклора вслед за чудесной стрелой, убившей змея и возвращающейся в колчан, мчится черный сгусток крови и прилипает к лицу богатыря, едва не погубив его. Уместно напомнить, что и тень, и дыхание, и кровь относятся к объектам, непосредственно отождествляемым с душой. Душе разыскиваемой, уничтожаемой (а в шаманской мифологии — и похищаемой) здесь противостоит, таким образом, душа преследующая и мстящая, душа-порча, душа-проклятие.

Существует комплекс устойчивых и глобально распространенных представлений, согласно которым душа сраженного врага, душа убитого на охоте животного и даже — в определенных случаях — души родственников или односельчан (главным образом, умерших «неестественной смертью») могут представлять опасность для живых. Она преодолевается с помощью ритуалов, в известном смысле изофункциональных обрядам «очищения от скверны» в фольклорном повествовании (иногда даже прямо воспроизводящим ту же модель). Однако параллельно с представлениями об опасности, которую заключает в себе чужая душа, существуют и, казалось бы, противоречащие им воззрения о желательности и полезности наследования души — от сохранения родовых амулетов, в которые вселяются духи предков, до съедения сердца и мозга врага, выпивания его крови, омовения в ней боевого оружия и частей своего тела — как раз с целью очищения.

Здесь снова возникает возможность амбивалентных решений: душа (и врага, и не врага) может быть и опасной и полезной. Разумеется, данные мифологические представления упомянуты более чем обобщенно; в каждом конкретном случае они имеют тенденцию дихотомически распределяться по разным уровням и сферам функционирования, подчас сохраняя, впрочем, свою

противоречивость. Синтезирующая направленность, создающая через ассоциативные ряды и цепи метафорических сближений парадоксальные сюжетно-семантические конфигурации, ярко проявляется именно в мифопоэтическом сознании, где происходит соответствующая переработка актуальных верований.

Характерно, что тот же кровавый сгусток может оказаться не преследующим героя, но сопутствующим ему. При первом описании богатыря говорится, например, что он был человеком с крутым нравом, с подергивающейся кровеносной жилой, с вздувающимся кровавым сгустком — т. е. человеком неуступчивым, вспыльчивым и гневным. В дальнейшем метафора разворачивается следующим образом: спереди герою сопутствуют духи брани и кровопролития, сбоку — духи несчастья, а сзади — черная нечисть, черный сгусток крови. Формула эта является лейтмотивной и в некоторых пределах варьируемой, однако ее структурная организация в целом остается неизменной. Хтонические силы (именно — духи!), окружающие богатыря кольцом, ему отнюдь не противопоставлены, но, напротив, создают вокруг устойчивый «микроклимат» воинственности, боевой энергии, не только скрытой в нем (предыдущее описание), но и как бы «излучаемой» всем его существом. Черный сгусток крови, завершающий данное описание, оказывается продуктом своеобразной сублимации этих качеств, их символическим выражением.

С зажатым в кулаке кровавым сгустком появляется на свет один из героев ойратского эпоса. Этот кусок черной запекшейся крови величиной с печень (сравнение может быть не случайное — вспомним представления о печени как оместилище души) также выступает как знак исключительности ребенка, его предназначенности к богатырскому поприщу. Наконец, согласно преданию, пересказанному в «Сокровенном сказании», с таким же кровавым сгустком в руке родится Темучжин, причем это, с одной стороны, не представляется добрым предзнаменованием и увязывается с наиболее отрицательными чертами будущего Чингисхана (вспыльчивость, злопамятность, жестокость), а с другой стороны, явно указывает на его «героический характер» и будущую «героическую судьбу».

Для полноты картины уместно указать еще на некоторые формы сюжетного функционирования данного символа. Так, в якутском эпосе чудовище, похитив девушку и собираясь жениться на ней, приказывает сперва расслабить ее душу в кровавом сгустке. Демон, в сущности, не замышляет ничего дурного: ему нужно только подвергнуть невесту своеобразной адаптации — «очищению наоборот» посредством воздействия хтонической «крови-души». В том же сюжете обессилившим в битве противникам их сестры-шаманки приносят целительную чудодейственную пищу. Для героя это оказывается «небесная желтая благодать» величиной с яйцо гоголя (о неслучайности семантики подобных сравнений только что говорилось — ср. представления о яйце как источнике жизненной силы иместилище души), а для демона — сгусток крови, принесенный с донной страны, из под дна трех зыбких теней смертной воды. Параллелизм «небесного» и «хтонического» раскрывается здесь вполне наглядно, упоминание же «трех зыбких теней» — одной из форм хтонической стихии, из которой извлекается и «кровавый сгусток», — опять-таки показательное, ибо как раз тремя темными тенями и был осквернен богатырь после победы над чудовищем в упомянутом эпизоде.

Наделение чуждой тенью (тенью—душой—порчей) в архаическом сюжете, в сущности говоря, альтернативно лишению (похищению—бегству—изгнанию) тени в новой европейской литературе — от Шамиссо до Уайльда, у которого, кстати, используется прямое отождествление души и тени: изгнание души есть отрезание тени волшебным ножом, рукоятка которого обтянута змеиной кожей — деталь может быть здесь и случайная, однако, если учесть ряд архаических контекстуальных полей этой темы, весьма выразительная.

В значительном количестве случаев особенно опасной оказывается именно змеиная кровь: брызги ее ядовиты, в ней можно утонуть. В одном из финальных эпизодов былины о Добрыне-Змееборце кровь поверженного змея, угрожая жизни богатыря, разливается по безбрежному пространству (это довольно близко воспроизводит описанную морфологическую структуру «самораздробления внешней души» и «развешивания останков чудовища»). В «Шахнаме» из головы змея, поверженного витязем Сомом, хлынул яд. Сигурд, подстерегая Фафнира, предусмотрительно выкапывает яму для змеиной крови — очевидно, чтобы не утонуть в ней или не подвергнуться ее вредному воздействию. С другой стороны, капли крови Горгоны, упавшие на землю, становятся змеями — одна из форм мотива неистребимости хтонического чудовища, когда его тело, разрубленное на куски героем, превращается во множество демонических (либо просто вредоносных) существ, заполонивших нижний мир или землю. В песне о поединке Гесера с демонической женщиной Гялбан Шар (внутринеомонгольская эпическая традиция) есть такой эпизод: кровь, капли которой становятся демонами, летящая из разломанной пополам деревянной булавы чудовища — чудесное оружие, таким образом, очевидно может оказаться «душехранилищем», не отличаясь в этом отношении от ряда других чудесных предметов. Змееборчество составляет один из важнейших сюжетных пластов в фольклоре; можно даже сказать, что поединок со змеем играет роль некой модели для большинства тематических циклов, в которых коллизии строятся на сражении с демоническим противником. Атрибутами змея в той или иной мере наделяется чрезвычайно широкий круг враждебных персонажей, не говоря уж о том, что змеиный облик (часто — облик многоголового змея) вообще является одной из наиболее характерных, хотя и не единственных, ипостасей демонического существа. (Из этого, конечно, не следует, что любое фольклорное чудовище, любое хтоническое существо в основе своей змееподобно).

Образ змея определенным образом соотносен со смертью. В мифологии ряда африканских народов существует представление: когда не было смерти, люди, старея, превращались в змей — таким образом «состояние смерти» и «зменный облик» распределены последовательно во времени и находятся в отношении своего рода дополнительной дистрибуции. Аналогичная картина наблюдается в меланезийских мифах: То Каруву не дает матери сменить кожу (она превращается в девушку, сын не узнает ее и вновь заставляет надеть старую кожу) — с тех пор люди стареют и умирают (ср. связь змея с мотивом изгнания человека из рая в библейской легенде). Не вдаваясь в критическое рассмотрение существующих на этот счет научных гипотез, упомяну также о цепи параллелей между былинным Волхом и летописным Олегом. Среди опорных пунктов сближений фигурируют, в частности, мотивы: «рождение от змея» и «смерть от змея», связь которых — и синтагматическая, и парадигматическая, — учитывая все сказанное выше, представляется абсолютно закономерной.

В силу столь тесной связи змея со смертью его убийство способно привести к парадоксальному результату: к высвобождению губительных хтонических сил, подчас обретающих форму, сходную с какой-либо из материальных ипостасей души. Так рождается тема: преследование убийцы «хтонической душой» — наследование «хтонической души» — наследование судьбы убитого. Поэтому хтонические признаки убитого могут отяготить убийцу, кровь убитого падет на его голову (даже в самом буквальном смысле слова!), судьба убитого станет его судьбой.

Кадм, начавший свою «богатырскую биографию» с убийства змея, посвященного Аресу, получил предсказание, что сам будет обращен в змея, и, действительно, кончил жизнь в змеином облике. (Ср. меланезийский миф, согласно которому люди, поймавшие и съевшие чудесного исполинского угря, сами превратились в угрей — у нас еще будет случай вспомнить о сюжете мифической «рыбной ловли» в связи с образом змея.)

Беовульф, победитель чудовища Гренделя, под старость умер от ядовитых ран, нанесенных ему драконом. Геракл, который еще в колыбели задушил двух змей, а в одном из первых своих подвигов убил Лернейскую гидру, впоследствии сам погиб от ее ядовитой желчи (замечу, что «печень» и «желчь» изофункциональны «сердцу» и «крови» по связи с душой). Отравив этим ядом стрелы, герой, сам того не ведая, долгое время носил свою смерть в колчане (ср. ядовитый сгусток змеиной крови, который гонится за стрелой, возвращающейся в колчан, и настагает героя). Она же настагла Геракла, когда тот облачился в рубашку, пропитанную отравленной кровью кентавра Несса, когда-то пораженного его стрелой (здесь с помощью механизма редупликации мотив мстящей «крови-души» как бы актуализируется вновь и получает дополнительную семантическую огласовку).

Сигурд убил Фафнира, испил его крови и съел сердце, став, таким образом, наследником «проклятого клада», принесшего гибель ему, а также каждому из последующих владельцев. Здесь уже своего рода «эстафета смерти», причем сюжет разворачивается, кроме того, и регрессивно, в ретроспекции, составляя своеобразную «предысторию клада»: от его первого обладателя — карлика Андвари, проклятие которого тяготеет над золотом, до Фафнира. Существенно отметить, что Локи отнимает у Андвари золото после того, как тот в образе щуки попадает в чудесную сеть — эпизод, имеющий как внешнее сходство, так и глубинные семантические аналогии с «рыбной ловлей Тора», выуживающего мирового змея<sup>7</sup> (ср. также «ловлю угря» в меланезийском мифе). Интересен кроме того мотив недробимости клада — через это его свойство, в сущности говоря, и реализуется проклятие. Андвари прокликает золото после того, как у него отнимают последнее — кольцо, которое он пытался утаить (первая неудавшаяся попытка раздробления); тот же сюжетный ход повторяется, когда асы передают Хрейдмару проклятие Андвари. Хрейдмар не хочет поделиться с сыновьями и погибает от руки Фафнира, в свою очередь отказывающего Регину в его доле наследства, и т. д.

Таковы некоторые возможности фабульного разворачивания мотива «проклятой змеиной крови», в конечном итоге достаточно далеко от него уводящие. Вернемся, однако к исходному эпизоду — к преследующему героя кровавому сгустку, действующему, так сказать, прямо и непосредственно, но растворенному в более сложных сюжетных построениях. Близкой аналогией является сказочный мотив: змеиный зуб, вонзающийся в голову героя, вызывает смертный сон, а извлеченный оттуда поражает спасителя, пока брошенный на сковородку не рассыпается в прах. (Подобно этому волшебный скребок в бурятском эпосе неотступно преследует богатыря, убившего демоническую старуху, пока он, изловчившись, не разбивает его о скалу). Характерно, что здесь уже нет фигуры самого змея, но ядовитый зуб, полностью отделенный от своего обладателя и превратившийся в своеобразное волшебное средство, тем не менее «в ускоренном темпе» (соответственно сюжетной динамичности сказки) осуществляет передачу той же «эстафеты смерти» (хотя и без трагического финала — также согласно законам жанра). Уничтожение его производится в знакомых нам формах, аналогичных «саморазытию внешней души» или «разытию остатков противника» (о зубах как о месте обитания души упоминалось выше). Уместно в этой связи вспомнить эпизоды посева змеиных зубов, из которых вырастают вооруженные воины. Угроза, которую они представляют для богатыря (Кадм, Ясон), устраняется путем своеобразного «замыкания» их боевой активности: они уничтожают в сражении друг друга. Кадм засевает поле зубами поверженного змея; характерно, что чудесные воины, оставшиеся в живых после схватки, становятся спутниками и помощниками героя. Здесь

<sup>7</sup> См. Е. М. Мелетинский. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968, стр. 185—186, 221.

уже противоположное решение темы «наследие убитого чудовища», для Кадма оно оказывается амбивалентно: и «наследие судьбы» — смерть в змеином облике, и «чудесная помощь», хотя и специфическая — боевая, воинская, по сути своей тесно связанная с хтоническими силами (эта связь была разобрана выше, на примере анализа символических значений «черного сгустка крови»). Отсюда остается только один шаг до сказочного мотива «воины-помощники, подвластные чудесному предмету» (заключенные в нем, вызываемые им и т. д.) — естественно, что в «классической» волшебной сказке он полностью отслоился от каких бы то ни было представлений о душе, хтонических началах и пр.

\* \*  
\*

Как можно было убедиться, законы морфологической организации мотивов, весьма специфические для фольклорного повествования, вытекают, в частности, из возможностей амбивалентных построений при реализации полярно противоположных тем, причем их разнообразие во многом обусловлено изменением соотношения «постоянных» и «переменных» составляющих в устройстве клишированных мотивообразующих ситуаций. Сюда относится единство семантических оппозиций при противоположной направленности сюжетного движения между их членами, тождество структурной организации при различии реалий и близость реалий при противоположных типах морфологической организации, сходство в наборе метафор и символов при включении их в разные функционально-семантические поля.

Что же касается этих оппозиций, то особенно существенными здесь оказываются, с одной стороны, «единичность — множественность», «дробность — целостность», а с другой — «внутреннее — внешнее», «скрытое — явное» (в последнем случае — при преимущественной отмеченности левых членов противопоставления). Если представить себе нечто вроде порождающей системы, то в ее начале мы получим прежде всего две трехчленные последовательности:

I	II	III
Одно целое	Множество частей	Одна часть из множества
Скрытое внутри одного целого	Скрытое внутри множества частей	Скрытое внутри одной части из множества

Таковы первые звенья построения, описывающие, однако, лишь статическую картину. Включение же некоторых динамических составляющих демонстрирует и «работу» самих мотивопорождающих структур. Приведу некоторые примеры.

\*

- (1) Соединение целого из множества элементов;
- (2) Распадение целого на множество частей;
- (3) Регенерация распавшегося целого из одной его части.

\*

- (1) Концентрация качества, скрытого внутри целого;
- (2) Растворение скрытого внутреннего качества по всему множеству элементов распавшегося целого;
- (3) Воспроизведение скрытого внутреннего качества в одной из множества частей распавшегося целого.

\*

- (1) Виденье (извлечение) внутреннего качества, скрытого внешней оболочкой («целым»); вар.: скрытого в пространственной удаленности;
- (2) Виденье (счисление, охват) неисчислимого множества, скрытого внешней оболочкой («целым»); уничтожение этого множества для уничтожения целого;
- (3) Виденье (обнаружение, уничтожение) части целого, в которой воплощено скрытое внутреннее качество, для овладения всем целым или уничтожения его.

\*

Серия данных морфологических построений может быть продолжена при включении следующих «семантических множителей», причем каждая новая ступень, усложняющая структурную организацию, будет очерчивать все более и более четкий диапазон варьирования мотива; подстановка же определенного набора реалий в пределе должна дать переход от умозрительных конструкций к живым фрагментам фольклорных текстов. Это уже тема особой работы, а пока в заключение следует отметить еще один существенный момент.

Бросается в глаза, что основной движущей силой описанных здесь динамических мотивообразующих процессов является цепь нескончаемых переходов между формами «свернутыми» и «развернутыми». Это не семантическая оппозиция в точном смысле слова, не абстрактный классификатор, описывающий дихотомию смысловых элементов текста, но одно из проявлений функционирования художественной структуры, так сказать, естественная пульсация живого организма. Здесь нет «первичности» и «вторичности»: переходы от «свернутого» к «развернутому» и наоборот являются лишь результатом «направленности прочтения» и в этом плане не заключают в себе альтернативности.

Легко убедиться, что приведенные выше «трехчастные структуры», отражающие определенные типы морфологической организации мотивов, как раз построены на колебаниях между «свертыванием» и «развертыванием». Здесь возникают постепенно усложняющиеся конфигурации, обусловленные синтагматической последовательностью форм или их иерархическим подчинением и соподчинением. Появляются ряды многочленных чередований «развернутого — свернутого», «свернутого — развернутого», «развернутого в свернутом», «свернутого в развернутом» и т. д. — возможности подобных комбинаций, сцеплений и инкорпорирований практически неисчислимы.

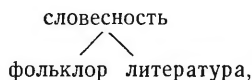
Это прослеживается на всех уровнях. Если обратиться к рассмотренному материалу, можно вспомнить все метаморфозы души и тела в поединке с демоническим противником, все убийства и воскрешения, встречающиеся в связи с этой темой. «Сворачивание» и «разворачивание» является основной формой функционирования почти всех волшебных средств и предметов; на той же основе построен и целый ряд стилистических формул (ср. приведенные описания «мудрости» — «зоркости» — «красоты»).

В качестве аналогии уместно упомянуть и о двух «исходных» формах в космогонических мифах: «водяной хаос» («сверхразвернутость») и «мировое яйцо» («сверхсвернутость»). Наконец, существенно отметить, что с известной точки зрения в отношениях «свернутости — развернутости» находятся *мотив* и *сюжет*. Во второй части статьи я как раз пытался на некоторых примерах продемонстрировать возможность, с одной стороны, синтагматического разворачивания мотива и, с другой — его полного свертывания. Оба случая, в сущности говоря, по разному уводят от исходной семантики: первый — путем «впитывания» ее в сложные фабульные построения, а второй — «конденсированием» подчас противоположных функционально-смысловых составляющих в одной символической фигуре, утрачивающей благодаря этому процессу жизнеспособность дальнейшей морфологической реорганизации.

## ЗАМЕЧАНИЯ К ПРОБЛЕМЕ «ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР»

Г. А. Левинтон

Проблема соотношения литературы и фольклора может, как известно, рассматриваться в двух аспектах: типологическом и генетическом. Типологический аспект связан с системой отношений:



соответственно проблематика здесь сводится к установлению различий между двумя видами словесности и к выделению универсалий, признаков, объединяющих эти виды.

Фундаментальные различия были в свое время установлены П. Г. Богатыревым и Р. О. Якобсоном<sup>1</sup>. Разумеется, число разграничивающих (дифференциальных) признаков не исчерпано, и список требует дополнения. Особенно существенным, на наш взгляд, является вопрос о низших уровнях фольклорных и литературных текстов. Разумеется, существуют общие закономерности словесности (универсалии), и можно указать ряд сходств между структурами низших уровней литературных и фольклорных текстов. Различие — не в самой организации каких-то уровней, но в «функции уровней», т. е. в структуре целого текста, в том, как эта организация соотносится с семантикой. Так, отмечавшаяся *регулярность* фольклорной «поэтики»<sup>2</sup> заключается не только и не столько в том, что одни и те же приемы организации будут встречаться в самых различных текстах, не только в том, что число этих приемов меньше, чем в литературе (в чем, кстати, нет окончательной уверенности), а, в первую очередь, в том, что значение этих приемов постоянно, что в разных текстах данный прием будет иметь одно и то же значение. Так, если мы встречаем метафорическое (прием) отождествление (семантика) жениха и сокола (мотив), то мы можем быть уверены, что

<sup>1</sup> П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон. Фольклор как особая форма творчества (пер. Б. Л. Огибенина). — В кн.: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. Они же. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения. — R. Jakobson. Selected Writings, vol. IV, Slavic Epic Studies, The Hague, 1966. Особенно существенны в этой работе критика «индивидуальной» теории фольклора и связанная с идеей коллективного санкционирования текста реабилитация концепции фольклорного произведения, которое (подобно языку) никто не создает. Так, в фольклористике снова появляются песни, не имеющие автора, и

... Die Boden zeugt sie wieder  
Wie von je er sie gezeugt.  
(Faust, vv. 9937—9938).

<sup>2</sup> П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон. Фольклор как особая форма творчества, стр. 371, ср. также: «Клишированность конструкций, характерная для формального уровня повествовательного фольклора, подразумевает особый тип их соотносительности с выраженным смыслом». (С. Ю. Неклюдов. О соотношении планов выражения и содержания в повествовательном фольклоре: — «V Всесоюзный симпозиум по кибернетике (материалы симпозиума), Тбилиси, 1970, стр. 358.

встретим его в ряде других текстов и что всегда эта метафора будет читаться как отождествление. Предложенное на этом примере разграничение терминов показывает, что прием в фольклоре — это способ реализации мотива (например: «жених-сокол» — мотив, который может быть реализован в тропе: в метафоре, параллелизме, сравнении и в сюжетном элементе — «превращении») и в то же время — класс мотивов (например, класс метафорических мотивов, противопоставленный тем мотивам, которые не могут реализоваться в метафоре, видимо, характеризуется общностью семантики: он связан с *отождествлениями*<sup>3</sup>). В литературе мы не находим ничего подобного. Метафора «жених-сокол», если она встретится в литературном тексте, далеко не во всех случаях будет означать отождествление жениха и сокола (более того, какова бы ни была функция метафоры, тождество и различие будет выступать в ней одновременно), и, главное: если даже в каком-то одном случае троп будет иметь именно такое значение, то у нас нет никаких оснований предполагать это значение в других случаях. Различие между фольклором и литературой, как видно из этого примера, лежит не в самом приеме — прием в обоих случаях один — а в его значении<sup>3а</sup>. Возможно, что представление о большем по сравнению с фольклором числе приемов в литературе вызвано не реальным количественным превосходством, а разнобразием значений одних и тех же приемов, тем, что в литературе значение приема occasionally<sup>4</sup>. Это, как нам кажется, связано с тем различием, что в литературе значение *возникает* из низших уровней, между тем как в фольклоре оно в них *выражается*, т. е. в фольклоре, может быть, имеет место дуализм формы и содержания в том смысле, что система значений существует вне своих реализаций и как бы задана всей системе текстов.

Эта черта, наряду с отмеченной «регулярностью», определяется одной содержательной особенностью фольклора. Литературные тексты описывают каждый — свой универсум, между тем все фольклорные тексты — по крайней мере тексты данной традиции — описывают один и тот же мир<sup>5</sup>. Различия между «миром сказки» и «миром былины» относятся к способу описания, к языку жанра, т. е. в той роли, в которой в литературе выступает отдельный текст, в фольклоре выступает целый жанр (на другом уровне, как мы уже говорили, — весь фольклор).

В этой связи можно указать и еще одно различие — в том, что анализируется в литературоведении и фольклористике. В литературоведении единицей является текст, то есть то, чему в фольклористике примерно соот-

<sup>3</sup> Из сказанного видно, что это известное полемическое замечание В. Б. Шкловского: «Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или их путала его бабушка» (В. Шкловский. Теория прозы. М.—Л., 1925, стр. 30) — является результатом перенесения на фольклор литературоведческих методов анализа. О. М. Фрейденберг назвала сходные мотивировки метафор у В. Б. Шкловского «вульгарно-реалистическими» (О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, стр. 374, прим. 177).

<sup>3а</sup> Оставаясь в пределах отношений между низшими уровнями (но опять-таки в сфере функций), можно указать также на случай, когда одни и те же отношения в литературе являются приемом, а в фольклоре, — не являются: несовпадения стихового членения с членением текста на слова, в литературном стихе дает чрезвычайно сильный *enjambement*, между тем в частушке «смещение стихораздела» вовсе не дает этого эффекта, например:

А сама надеюся  
По-йду плясать — согреюся

(О «смещении стихораздела» в частушке см. Н. С. Трубецкой. О метрике частушки. — В кн.: N. S. Trubetzkoy. Three philological studies. Michigan Slavic Materials, No. 3, Ann Arbor, 1963, p. 14, пример отсюда же).

<sup>4</sup> Инвариантное значение приема — это не значение в собственном смысле, но способ, которым прием функционирует в тексте, участвуя в образовании значения, т. е. некий тип соотношения с высшими уровнями. При этом, даже если такой способ регулярен, наверняка найдется текст, в котором прием будет иметь иную функцию («второй ранг» — игра на нарушениях, невозможная в фольклоре).

<sup>5</sup> Мы останавливаемся на этом в работе «Свадьба как диалог».

ветствует вариант. Анализ одного варианта выдвигается той школой, которая пытается сблизить функции сказителя в фольклоре и автора в литературе. Как правило же, единичей анализа является либо сюжетный инвариант («былина о Добрыне и змее» — т. е. инвариант ряда конкретных записей), либо жанр (обычно при анализе низших уровней, описании «поэтики»), либо какая-то традиция (например, данной местности), т. е. всегда большое число вариантов. Показательно в этом отношении, что именно те фольклористы, которые, «опираясь на сказителя», анализируют фольклорный текст как «авторский», обращаются к низким уровням отдельных текстов (или текстов одного сказителя), тогда как, например, К. Левин-Стросс вообще отрицает значение низших уровней в фольклорном тексте<sup>6</sup>.

Существенны также различия в прагматике литературы и фольклора. Приведем только один пример: запрет рассказывать сказки в определенное время года на первый взгляд вполне сопоставим с запретом читать стихи в вагоне поезда<sup>7</sup> (речь идет, конечно, не о чтении вслух). В обоих случаях мы имеем дело с нормальным способом бытования данного типа текстов, с определенным жанром и с определенными внелитературными условиями. Однако содержательно эти запреты совершенно различны. Первый несет сообщение о структуре мира, он носит императивный характер и нарушение его грозит карой всему коллективу, причем карой, исходящей извне. Нарушение второго запрета грозит только социальным осуждением; вполне можно представить себе ситуацию, в которой нарушение не будет караться (чтение стихов, которые данной группой не признаются стихами, «кэмп»). Этот запрет несет сообщение только о культуре, о системе жанров и связанных с ними оценок (например: «высокий-низкий», «серьезный-развлекательный», «книга-журнал» и т. п.).

Что касается универсалий словесности, то их, видимо, следует искать не в области организации отдельных текстов, а в характеристике языков фольклора или литературы. Так, общей чертой является, видимо, противопоставленность того и другого языка — языку делового и бытового общения, соответствующих коллективов-носителей<sup>8</sup>. Объединяет фольклор с литературой и та черта, что отличительные признаки поэтического языка часто представляют собой какие-то регулярные явления бытового языка предшествующего периода<sup>9</sup>. Так, в русской поэзии «поэтические формы» являются, как правило, архаизмами<sup>10</sup>, *licentiae poeticae* в области ударения обычно отражают нормальное ударение предшествующего периода языка, то же относится и к сохранению в поэзии (до XX века) форм *с е* в тех случаях, где в бытовой речи этимологическое *е* перешло в *о*.

Генетический аспект разработан гораздо хуже типологического, обилие конкретных наблюдений (генетических идентификаций и т. п.) наглядно показывает насколько слабо материал осмыслен теоретически. Как известно, генетические отношения между фольклором и литературой двусторонни (мы не имеем в виду генетических отношений двух видов словесности в целом —

<sup>6</sup> См.: C. Lévi-Strauss. The structural Study of Myth. — In: C. Lévi-Strauss, «Structural Anthropology». N. Y. — L., 1963, p. 210.

<sup>7</sup> Ср.: «Он так равнодушен: читает в вагоне» (И. Сельвинский. Читатель стиха).

<sup>8</sup> См. П. Г. Богатырев. О языке славянских народных песен и его отношении к диалектной речи. — ВЯ, 1962, № 3. Р. О. Якобсон. О соотношении между песенной и разговорной народной речью. Там же.

<sup>9</sup> См.: Р. О. Якобсон. О соотношении между песенной и разговорной народной речью; П. Г. Богатырев. Добавочные гласные в народной песне и их функции. — Славянское языкознание. V международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1963; J. Kuryłowicz. Indo-European Metrical Studies — Poetics. Poetyka. Поэтика. [I] Warszawa, 1961; Л. Андрейчин. О поэтике болгарских народных песен. Там же.

<sup>10</sup> Этому не противоречит тот факт, что существенной чертой поэтической речи являются неологизмы. Во-первых, функционирование неологизмов отличается от собственно поэтизма (т. е. «словарных» лексем, существующих вне данного текста), во-вторых, неологизмы образуются по современным моделям, и в этом смысле не выходят за пределы общих характеристик текста.

происхождение литературы из фольклора и т. п., но конкретные заимствования определенных элементов или целых текстов из фольклора в литературу и из литературы в фольклор). Обмен между двумя видами словесности происходит постоянно, различия между ними определяют различный характер заимствования. Для фольклора Р. О. Якобсоном и П. Г. Богатыревым были разграничены генетический и функциональный аспекты: «Своеобычность фольклора» не генетическая, а функциональная. «Воспроизведение не означает пассивного заимствования»<sup>11</sup>. Т. е. литературный текст даже заимствованному элементу стремится придать фольклорный характер. Заимствованный элемент неизбежно переосмысливается<sup>12</sup>, меняет свою семантику, функцию и собственно «становится фольклорным». Это было показано на примере пушкинского «Гусара»<sup>13</sup>. Чрезвычайно показательна в этом отношении метрика. При заимствовании стихотворного текста из литературы в фольклор его метрическая структура частично разрушается. Как правило, это проявляется в том, что отдельные стихи теряют силлабо-тоническую структуру и воспринимаются (при чтении в записи, т. е. людьми, воспитанными в традиции силлабо-тоники) как инометрические стихотворные строки. Между тем, носителем текст, конечно, воспринимается не как разрушенный силлабо-тонический стих, а как нормальный стих с необычным скоплением силлабо-тонических (т. е. если считать фольклорный стих тоническим, — равносложных) стихов. Это не кажется ему столкновением двух систем стихосложения, но вариациями в пределах одной системы, как в силлабической культуре силлабо-тонический стих воспринимается как вариация силлабического<sup>14</sup>, регулярность ударений так же факультативна и неосознаваема, как для нас неконститутивна полноударность ломоносовских ямбов. Силлабо-тоничность<sup>15</sup>, если вообще воспринимается (что в связи с приведенными аналогиями вызывает серьезное сомнение), то выступает как нестихообразующий избыточный элемент, каким является в русском фольклорном стихе (кроме частушек) — рифма<sup>16</sup>.

Заимствование из фольклора в литературу характеризуется прямо противоположными чертами. Это заимствование является, собственно, не заим-

<sup>11</sup> П. Г. Богатырев. Р. О. Якобсон. Фольклор..., стр. 377.

<sup>12</sup> То, что текст при заимствовании содержательно модифицируется, отмечалось неоднократно. Ср., например, «культурный импорт» сверху подвергается обычно более или менее значительной трансформации». — В. М. Жирмунский, Методика социальной географии (диалектология и фольклор в свете географической исследования), — Язык и литература, т. VIII, Л., 1932, стр. 87.

<sup>13</sup> П. Г. Богатырев. Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и влияние на народную словесность. — В кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923; П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон. Фольклор..., стр. 378.

<sup>14</sup> Ср. ряд определений силлабо-тоники как вариации силлабики: J. Hrabak. Remarks on the character of Pure-Syllabic and Syllabotonic Verse. — In: Poetics.

Poetyka, II. Warszawa, 1966; Z. Korczyńska, L. Pszczołowska, Jezykowe warunki organizacji polskiego osmiosłogowca — In: Metryka Słowiańska. Warszawa, 1971; В. Холшевников. Русский силлабический восьмисложник. Там же, стр. 21. Ср. также проблему occasionalных силлабо-тонических стихов в силлабическом тексте, который, разумеется, не перестает при этом быть силлабическим, а также отдельных опытов силлабо-тонизма в силлабической стиховой культуре. Носитель силлабической культуры воспринимает их как вариации внутри силлабики, а в ряде случаев (в языках с константным ударением) просто не может воспринять иначе в силу нефонологичности ударения. (Переводчик опознает стих как силлабо-тонический только на фоне подлинника, поэтому здесь лучше говорить не о точности перевода, а о метрической цитации подлинника в переводе).

Совсем иное, разумеется, — инновации, с которых начинается разрушение системы, например, инновации Тредиаковского и Ломоносова, существенно меняющие принцип стиха, преимущественно за счет отрицания старого принципа. Показательно, однако, что реформа стихосложения формулировалась именно как усовершенствование силлабического стиха (на уровне деклараций, а не реального процесса, см.: М. Л. Гаспаров. Русский силлабический тринадцатисложник, — Metryka Słowiańska).

<sup>15</sup> Мы не хотим здесь касаться вопроса о том, чем литературный (силлабо-тонический) стих отличается от фольклорного, поэтому ограничиваемся таким определением.

<sup>16</sup> То, что силлабо-тоника не воспринимается как стихообразующий принцип, видно из самого факта разрушения метра, так как известно, что фольклорный стих стремится к сохранению метрической «сетки» (Р. О. Якобсон. О языке..., стр. 89).

ствованием, а цитацией<sup>17</sup>, т. е. оно должно осознаваться как инородный элемент, чтобы выполнять свои функции<sup>18</sup>. Поэтому вместо ассимиляции заимствованного элемента, как это имеет место в фольклоре, в литературе происходит обратное: даже заимствованный, нефольклорный элемент может приобрести видимость фольклорного. Оставаясь на уровне метрики, мы можем привести многочисленные случаи квазифольклорных метров (пяти-слложник, хорей и т. п.), т. е. определенный метр в данной культуре может восприниматься как фольклорный<sup>18а</sup>. Как правило, данный метр может выступать не только в этой фольклоризирующей функции, тогда выбор из ряда функций в пользу значения «фольклорности» определяется установкой, задаваемой лексикой, сюжетом, или какими-то специфическими фольклорными приемами (т. е. приемами, которые считаются фольклорными). Отсюда следует очень существенный вывод: фольклорная цитация в литературе ориентирована не на фольклор, а на определенную концепцию фольклора. В данной культуре определенные признаки считаются признаками фольклора, и текст, характеризующийся этими признаками, является фольклорной стилизацией. Это распространяется и на реальные цитаты: цитируется то, что в данной системе (не обязательно совпадающей со всей культурой, — это может быть авторская концепция фольклора) считается репрезентативным<sup>19</sup>. Заметим, что это правило универсально: цитируя такие элементы, которые в данной культуре не ассоциируются с фольклором, нельзя создать впечатления фольклорности. При этом концепции фольклора, как правило, не индивидуальны, они связаны (преемственностью или противопоставлением) с другими взглядами на фольклор. Таким образом цитата из фольклора «отсылает» не столько к фольклору, сколько к традиции фольклоризма<sup>19а</sup>.

<sup>17</sup> Мы используем здесь термины «цитата» и «заимствование» так, как определили их в другой работе (Г. А. Левинтон. К проблеме литературной цитации. — Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971, стр. 52): т. е. первый — как обозначение значимого (имеющего смысл) включения чужеродного элемента в текст, второй — как обозначение нефункционального включения.

<sup>18</sup> Ср.: «Использованная Пушкиным сказка — народного происхождения. Но ее фольклорность в творческой переработке поэта становится художественным приемом, она так сказать сигнализируется» (П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон. Фольклор<sup>18а</sup>, стр. 378).

<sup>18а</sup> Ср., например, «сказочный гекзаметр» Жуковского, противопоставляемый им гекзаметру, использованному в переводе «Одиссеи» (кроме сказок, он использован также в переводе «Ундины»), ср. также «сумароковско-востоковский вольный стих» (стих «Песен западных славян»), если принять определения Н. С. Трубецкого (Н. С. Трубецкой. К вопросу о стихе «Песен западных славян Пушкина». — In: N. S. Tрубецкой. Three Philological Studies), показательно, что стих этот у Сумарокова не имел фольклорной функции и приобрел ее в связи с теориями Востокова. Ср. также соотношение фольклорного стиха, воспринимаемого как пятистопный хорей (при этом хорейские стихи не составляют 100% текста) и литературного пятистопного хоря, который не восходит к фольклорному стиху, но вторично приобретает побочную функцию эпического размера (см. К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — In: American Contributions to the Vth International Congress of Slavists. The Hague, 1963).

<sup>19</sup> Это проникает даже в научную фольклористику: тексты редактируются и даже фальсифицируются в соответствии с концепциями собирателя и издателя (ср. деятельность А. М. Листопадава. — см. Б. М. Добровольский. Работа А. М. Листопадава над песенным фольклором донских казаков. — В кн.: Народная устная поэзия Дона. Ростов н/Д., 1963; Он же. Заметки о методике текстологической работы с записями народных песен. — В кн.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966; Л. В. Ломановский. Вопросы датировки и текстологического изучения некоторых антикрепостнических произведений. — Там же). Фальсификации перестают быть «правдоподобными», когда изменяется взгляд на фольклор.

<sup>19а</sup> Так, для определенного периода невозможна фольклорная цитата, не соответствующая (прямо или полемически) с фольклорными концепциями гейдельбергских и йенских романтиков. Можно утверждать, что по крайней мере для нового времени ориентация на фольклор практически не бывает связана с его естественным восприятием (сама возможность цитирования предполагает как условие взгляд на фольклор (извне), фольклорная цитата это, как правило, цитата из книги (из фольклорных публикаций) или из собственных записей писателя (Пушкин, Даль). В последнем случае восприятие фольклора в его собственном бытовании компенсируется неадекватным (научным, собирательским) подходом слушателя. Самым неожиданным является в

Здесь, на другом уровне, отношения оказываются обратными (и совпадающими с тем, что происходит в фольклоре): так как заимствуются только репрезентативные (с точки зрения данной культуры) элементы, то, по сути дела, реальные элементы не отличаются от фиктивных, т. е. нелитературные (фольклорные) элементы уподобляются литературным, так же как документ, введенный в литературный текст, становится литературным элементом. Т. е. на одном уровне цитирование фольклора в литературе противоположно заимствованию из литературы в фольклор, а на другом — совпадает с ним. Эта двойственность связана с двойной природой цитаты, которая одновременно является элементом цитируемого и цитирующего текста. С точки зрения цитирующего текста она одновременно входит и не входит в его структуру, подчиняется и не подчиняется его правилам. Это хорошо видно в том случае, когда в стихах дословно цитируется прозаический текст, цитата выступает одновременно и как стихотворный и как прозаический фрагмент, иначе говоря, лексика в ней — от цитируемого текста, а метрика — от цитирующего. То же происходит при метрическом «переосмыслении» цитаты, т. е. цитаты из текста, написанного одним метром, в тексте, написанном другим метром (это возможно в случаях метрической амбивалентности, или при цитировании отрывка меньшего, чем один стих). Однако это сходство менее существенно, чем различие, которое сводится к различию между заимствованием и цитатой. Даже уподобляя фольклорный текст квази-фольклорному, т. е. литературной стилизации, литературный текст сохраняет его функцию цитаты, его соотнесенность с фольклором и традицией фольклоризма.

Особую проблему представляет собой соотношение фольклора с литературой более ранних периодов (древней, средневековой). Хорошо известно, что такие тексты как, например, античная трагедия, могут использоваться фольклористами как материал. При этом мы рассматриваем литературный текст как простую запись фольклорного, вычлняя такие моменты, которые явно внесены уже в письменном тексте (например, христианские инновации в текстах ирландских саг). Этот способ анализа методологически совершенно не обоснован, но тем не менее многолетняя практика фольклористов показывает его приемлемость. Остается только признать, что письменный текст может зафиксировать устный достаточно точно для того, чтобы мы могли реконструировать семантику фольклорного источника. Однако встает вопрос о семантике самого литературного текста: в какой степени она определена фольклорной семантикой вошедшего в литературный текст сюжета. Этот вопрос ясен, пожалуй, только в «индивидуальной» теории фольклора, рассматривающей фольклор как вид литературы, и в школе Н. Я. Марра, по сути дела, рассматривающей литературу как вид фольклора<sup>20</sup> (ср. также «мифологическую критику»). Естественно предположить, что, если отношения

---

этом отношении пример фольклоризма Есенина, основанного на внимательном изучении книги Афанасьева и других фольклористических работ (см.: Б. В. Нейман. Источники эйдологии Есенина. — В кн.: Художественный фольклор, IV—V. М., 1929).

Показательны также такие случаи как, например, «Аттические сказки» Ф. Зеллинского: в сказке «У Матери — Земли» мифологический «материал» введен в сюжет в духе литературной сказки, соотносящийся, разумеется, и с жанром «видений» и с «Божественной комедией», но в значительно большей степени с «Черной курицей» Погорельского и «Городком в табакерке» В. Ф. Одоевского, причём здесь важен не только сюжет, но и пародийно-дидактический тон, псевдонаучные комментарии, заставляющие вспомнить еще один тип подземных путешествий (Жюль Верн, Обручев — последнее тем более интересно, что цитация здесь маловероятна: «Плутония» была написана раньше выхода «Ирисонны», а опубликована позже). Показательны также специфические каламбуры, построенные на столкновении греческого фона с двусмысленными русским языком, например — «Сверх Мира сократили свои жизни» («сверх меры»), а также слова карлика, приказывающего Фениксу отнести героя к Матери-Земле: «— К Матери! — сказал ему карлик» (Ф. Зеллинский и Я. Ирисона. Аттические сказки, II. У Матери-Земли. Пб., 1921, стр. 33, 37). Сам мотив посещения персонафицированной Матери-Земли, как последний этап путешествия по подземному миру, бесспорно имплицитно гегевских Матерей из «Фауста». Таким образом фольклорный компонент в значительной степени ассимилирован литературным текстом.

<sup>20</sup> Наиболее подробно: О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Ср. также: Тристан и Исоolda. Л., 1932.

внутри фольклора — между фольклорным текстом и мифом или ритуалом — это отношения сигнификации, касающиеся семантики текстов, то отношения между фольклором и литературой — это отношения генетические, касающиеся в основном плана выражения<sup>21</sup>, и, в первую очередь, сюжета, который в литературе переосмысливается: на место мифологических денотатов подставляются денотаты «психологические», «политические» и т. п. — т. е. из «реальности», как области «литературных» значений. Иначе говоря, отношения здесь в какой-то мере подобны различию между апеллятивом и собственным именем в трактовке В. А. Никонова, указывающего, что если в первом случае мы ищем этимологию слова, то во втором важнее этиология, т. е. реальные обстоятельства наименования (в смысле: наделения именем) данного конкретного объекта<sup>22</sup>. При этом естественно, что мы можем использовать топоним или антропоним, содержащий какой-то интересующий нас элемент, в целях реконструкции праязыкового корня и т. п. Именно таково положение вещей в новой литературе.

Здесь, как правило, смысл фольклорного цитирования крайне далек от семантики текста-источника. Во-первых, фольклорная цитата часто не имеет ничего общего с реальным фольклором и уже тем самым не может вводить в семантику цитирующего литературного текста ничего, кроме характеристики фольклорности и ассоциаций с той системой, чью фольклорную концепцию эта цитата подразумевает. Во-вторых, если даже мы имеем дело с реальным цитированием фольклора, то всегда в переосмысленном виде. Если, например, в литературном тексте нам встретится фольклорное по происхождению сочетание «океан-море» или «путь-дорога», то они бесспорно будут функционировать в нем как тавтологические сочетания, между тем в фольклоре они таковыми не являются. В. Я. Пропп показал, что *путь* и *дорога* противопоставлены как абстрактное конкретному,<sup>22а</sup> В. В. Руденко высказал (устно) предположение, что здесь наличествует оппозиция «сакральный — мирской». Обе трактовки рассматривают *дорогу* как реализацию *пути*, что прекрасно подтверждается встречающимися в песне стихом «по одной да по дорожке путь лежит». То есть подлинный смысл фольклорного «тропа» утрачен в литературном цитировании, по сути дела эти два сочетания тождественны только формально. Наиболее ясно утрату фольклорной семантики в литературном тексте можно показать на примере одного мотива, широко распространенного в поэзии XIX века. Это мотив «сеятеля», встречающийся у Пушкина («Свободы сеятель пустынный», «Он всюду сеял просвещение»), Некрасова («Сейте разумное, доброе, вечное»), А. К. Толстого («Проверь усердно ли ее (красоты) святое семя Ты в борозды бросал, оставленные всеми») <sup>23</sup> и т. п. Ср. также такие языковые метафоры, как «на ниве просвещения», «добрые всходы», «семена упали на каменистую почву», «рациональное зерно» и т. п. Этот мотив имеет фольклорные истоки: во многих мифологических системах существуют ряды отождествлений, такие как: *семя-слово, дождь-семя-слово, семя-свет-истина, учение* и т. п.<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Так трактует В. М. Жирмунский эпические формулы в письменном эпосе: они являются жанровыми признаками и как таковые практически цитируются в письменных текстах. — См.: В. М. Жирмунский. Средневековые литературы, как предмет сравнительного литературоведения. — Изв. АН СССР, СЛЯ, т. XXX, 1972, вып. 3, стр. 193.

<sup>22</sup> В. А. Никонов. Этимологические западни. — *Lingua Posnaniensis*, IX, 1959.

<sup>22а</sup> В. Я. Пропп. Язык былин как средство художественной изобразительности. — Уч. зап. Ленинградского гос. ун.-та, № 173, Серия Филологических наук, вып. 20. Л., 1954, стр. 397—398.

<sup>23</sup> Об отношении этого места у Толстого к пушкинскому «Сеятелю» см.: Г. А. Левинтон. К проблеме литературной цитации, стр. 53—54.

<sup>24</sup> Дождь-семя, см. О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра; Она же, Миф об Иосифе Прекрасном, — «Язык и литература», т. VIII, Л., 1932; И. Г. Франк-Каменецкий. Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии. — Там же. «Семя-свет-истина» — М. Eliade. Spirit, light and seed. — In: The History of Religion, v. XI, 1971, № 2. Ср. такие случаи как: «Белое

Однако в литературе этот мотив имеет совершенно определенный источник — Евангельскую притчу о сеятеле<sup>25</sup> — и связан только с метафорой «семья-слово»<sup>26</sup>, «сеятель-учитель, пастырь, проповедник, пророк» и все множество фольклорных ассоциаций не участвует в образовании значения указанных метафор. То же можно сказать о метафорах «огонь любви», «стрела любви», соотносящихся только с греческой мифологией, причем препарированной XVIII веком, а не с фольклорными мотивами, которые могут быть сопоставлены с этими метафорами<sup>27</sup>.

море, Черное семя: Кто его сеет, Тот разумеет» (бумага и письмо). «Семя плоско, Поле гладко...» (то же). «Семья сера, Руками сеют, Ртом сымают» (Письмо). — Д. Н. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1901, №№ 2147, 2149, ср. также № 2158. Этот тип загадок весьма распространен, ср., например: W. Zająckiowski. Gagauskie teksty folkloristyczne. Zagadki, № 2. — В кн.: Этнографически исследования в помет на акад. Ст. Романски. София, 1960, стр. 855. Ср. интересный пример у Цветаевой:

Я — деревня, черная земля.  
Ты мне — луч и дождевая влага,  
Ты Господь и Господин, а я —  
Чернозем и белая бумага.

(Этот пример особенно показателен, если учесть этимологию слова *Господь*. Ср. пословицу: «Открыть секрет болтуну — все равно, что высыпать просо в дырявый мешок» (Э. Б. Гамба. Фольклор Эфиопии. — В кн.: Литература и фольклор народов Африки. М., 1970, стр. 135). Ср.: «Недаром рассыпал я слов семена» — Фирдоуси. Шахнаме, т. I. М., 1957, стр. 593. «Дождь-слово» ср.: «Как дождь, сойдя с неба, не возвращается обратно, но орошает землю, заставляя ее рождать и произрастать, давая семя сеятелю и хлеб ядущему — Так слово мое, исходящее из уст моих, не возвращается ко мне пустым, пока не исполнит воли моей и осуществит то, ради чего я послал его (Исаия, 55: 10—11, — не совпадает со славянской нумерацией, ср. Илиада, III, 222 — см.: И. Г. Франк-Каменецкий. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях. — Язык и литература, IV. Л., 1929, стр. 128—129). Ср. также в Люцзу таньшин, 29 (перевод см.: Е. В. Завадская. Восток на Западе. М., 1970, стр. 119): ливень — чань (в японском варианте — дзан). Ср. «Поток прозрачной речи» — Навои. Фархад и Ширин. — В кн.: Навои. Избранные произведения. Л., 1948, стр. 145, и ряд аналогичных фразеологизмов, включая «лить воду». Ср. также *имя-вода* в монгольском эпосе — Б. Я. Владимирцев. Монголо-ойратский героический эпос. Пб., М., 1923, стр. 67: «Вы <...> у других имя-воду отбираете-забираете» (о человеке, спросившем имя собеседника). Возможно, в этом же ряду стоит случай в эссеюском комментарии на кн. Хаввакука (IQpHab II, 2, см.: Тексты Кумрана. Пер., введение и комм. И. Д. Амунина. Вып. I. М., 1971, стр. 19.) Из приведенных И. Д. Амуниным данных можно вывести заключение о связи названий «дождя» и «учителя» и даже употребления названия первого для обозначения второго. Ср., наконец, широко распространенные аналогии между процессом творчества и рождением как в языковых метафорах, так и в спекулятивных построениях. См., например: Н. Евринов. Оригинал о портретистах. М., 1922, стр. 91—108. И даже: В. Шамаков. Священная Книга Тота. Великие арканы Таро. Синтетические начала абсолютного эзотеризма. М., 1916, стр. 370—372.

<sup>25</sup> Матф., XIII: 3—9, 18—25; Марк, IV: 3—9, 14—20; Лука, VIII: 5—8, 11—16. Пользуемся случаем исправить опечатку в нашей указанной работе (стр. 54, сн. 9) в ссылке на Евангелие от Луки ошибочно указана гл. XIII.

<sup>26</sup> Ср. «семья есть слово божие» (Лк. VIII, 11). Ср. также в одном из списков «Лествицы»: въсходите въсходите въсходы съ оусрдѣмъ на сдци братѣ рекшаго

слышаше. (Список монастыря в Риле № 72, л. 4, см.: М. Неррел. The Rila Manuscript of the «Lestvica» — «Byzantinoslavica», XXXII, 1971, 2, p. 279).

<sup>27</sup> От указанных случаев следует отличать «мифологизм» языка, который создает неинтенциональный мифологизм поэзии. Классическим примером такой ошибки (т. е. языковых конструкций как авторских) является «Гольфстрим» М. О. Гершензона (ср. Ю. И. Левин. О некоторых чертах плана содержания поэтических текстов. — Структурная типология языков. М., 1966, стр. 199, сн. 3, — это же отмечалось и в рецензиях на книгу Гершензона). Видимо, с «мифологизмом языка» (кодированием мифа в языке) связаны случаи, когда текст явно не содержит фольклорных реминисценций и в то же время может получить мифологическую интерпретацию. Так, строку Б. Окуджавы: «вдоль красной реки, моя радость, вдоль красной реки, До синей горы, моя радость, до синей горы» легко интерпретировать как мотив огненной реки, что хорошо согласовывалось бы с контекстом. Однако скорее всего красной выбран здесь как наименее отмеченный эпитет, противопоставленный «стертому» («канонизированному») *синий*. Возможно, что ограниченность выбора (набор основных цветов) приводит к тому, что, выбирая неотмеченный вариант (не тот, который стал традиционным в поэзии), можно *совпасть* с мифом.

Вообще говоря, нельзя утверждать, что описанные выше случаи являются единственно возможными, так, цитированная в сноске 24 строфа Цветаевой вряд ли явля-

Видимо, многие более древние тексты, например, греческий роман, надо анализировать таким же образом, т. е. не приписывая литературному тексту фольклорной семантики. Однако и для романа, и для трагедии такой подход не беспорочен, вполне возможно (несмотря на ряд чисто литературных интерпретаций греческой трагедии), что в них сочетаются «фольклорный» и «литературный» смыслы (тогда соотношение этих смыслов представляет самостоятельную проблему). Еще сложнее обстоит дело с средневековой литературой. Если, когда речь идет о греческой трагедии, многовековая традиция восприятия не позволяет нам отрицать в ней чисто литературный смысл, то для рыцарского романа у нас нет даже таких аргументов. С одной стороны, мы не можем утверждать, что смысл текста исчерпывается тем значением, которое должен был бы иметь *аналогичный фольклорный текст*. С другой, — сюжет рыцарского романа в целом может получить фольклорную интерпретацию, а при этом мы далеко не всегда можем указать на совпадающие с ним фольклорные сюжеты. Следовательно, мы не можем объявить роман компиляцией отдельных мотивов, имеющей уже только литературный смысл. Мы можем, конечно, предположить, что роману или письменному тексту другого жанра предшествовал фольклорный текст, т. е., что сюжет в известном нам виде сформировался уже в фольклоре (и не дошел до нас), а в записи получил уже чисто литературный смысл, т. е. считать, что здесь имеют место те же отношения, что и в новой литературе. Это решение не является единственно возможным<sup>27а</sup>, но прежде чем предлагать альтернативу, мы хотели бы проиллюстрировать саму проблему одним примером интерпретации. В качестве материала мы возьмем сюжет Сигурда и Брюнхильд из «Саги о Волсунгах».

Интересующая нас сюжетная линия сводится к следующему: Сигурд встречается в лесу стену из щитов (ср. дом с оградой в лесу в русской сказке) и видит за оградой человека в полном вооружении. Сняв с него шлем, Сигурд обнаруживает, что перед ним — женщина «Она была в броне, а броня сидела так плотно, точно приросла к телу. И вспорол он броню от шейного отверстия книзу и по обоим рукавам»<sup>28</sup>. Разбудив женщину, «Сигурд сказал ей, что слишком долго она спала. Она спросила (...): «И кто разбил мою дрему, разве явился Сигурд Сигмундарсон» (стр. 160). Эта часть находит прямые аналогии в былинке о женильбе Святогора (по предположению В. Я. Проппа — сказочного происхождения<sup>29</sup>) и в сюжете Спящей красавицы. Сопоставление удара мечом (Сигурд, Святогор) и поцелуя (Спящая красавица, ср. также известный в ряде сказок мотив овладения царевной во сне, где сонтие эвфемизируется как «поцелуй») заставляет

еся результатом изучения мифологических концепций XX века. Другой тип отношений между литературным и фольклорным текстами описан в работах М. М. Бахтина. Очевидно, что речь в этом случае идет о разных трактовках понятия «семантика»: мы определяем его как явление синхронное тексту, а для М. М. Бахтина сюда входит и диахрония, т. е. вся последующая судьба текста и соответственно все, что тексту предшествует. Последнее для нас не может целиком входить в семантику текста; предшествующая культура входит в текст лишь в той мере, в какой она актуальна для культуры, которой текст принадлежит. Мы не собираемся полемизировать здесь с этой концепцией и вовсе не предполагаем, что эти два подхода исключают друг друга, речь идет о различных интерпретациях одного текста.

<sup>27а</sup> Противоположная точка зрения (в духе школы Н. Я. Марра), что эти тексты имеют только фольклорный смысл или во всяком случае сохраняют его целиком и, приобретая новые значения, не утрачивают старых, тоже может быть аргументирована. В частности, приведенный выше анализ евангельской цитаты в русской поэзии мог внушить предположение, что (по крайней мере по нашему мнению) в Евангелии мотив целиком сохраняет весь свой смысл. Мы не имели этого в виду, но даже если принять эту точку зрения, этот вывод нельзя распространять на другие случаи в силу особенностей Евангелия, которое, будучи письменным текстом, функционально является мифом. Речь идет, разумеется, не о наличии фольклорных мотивов, а о сходстве функций, о сходстве восприятия текста носителем, что является основным для определения мифа. Если бы речь шла о Ветхом, а не о Новом Завете, то можно было бы сказать, что мы считаем его мифом не по Фрэзеру, а по Личу (см.: E. Leach. Genesis as Myth and other Essays. London, 1963).

<sup>28</sup> Сага о Волсунгах. Перевод, пред. и прим. Б. И. Ярхо. М.—Л., 1934, стр. 160 (дальнейшие ссылки приводятся в тексте).

<sup>29</sup> В. Я. Пропп. Русский героический эпос. Л., 1955, стр. 523.

полагать, что оба случая синонимичны, т. е. удар мечом является эвфемизмом овладения (ср. известную в фольклоре и вне фольклора метафору «брак-бой»), дефлорации. Более того, последние слова Брюнхильд вводят мотив, который можно считать основным в былине о Святогоре — мотив судьбы суженого<sup>30</sup>. Святогор, узнав, что ему суждено жениться на женщине, которая лежит 30 лет на гноище, находит ее и, ударив мечом в грудь, уезжает. От удара женщина пробуждается, отправляется в землю Святогора, он женится на ней и узнает по шраму на груди. Совершенно естественно сопоставление этого мотива с мотивом «жены на свадьбе мужа»: в обоих случаях жена следует за мужем в его землю и воссоединяется с ним. Различие в начале действия относится, как мы показали, к плану выражения, так как удар мечом субституирует брак. Таким образом получаем общую схему: брак в лесу, в чужом мире, — уход мужа в свою землю — преследование мужа женой — воссоединение. Эта схема была интерпретирована В. Я. Проппом в связи с мотивом брака в лесном доме<sup>31</sup> и возможностью превращения такого лесного брака в нормальный (так сказать, «светский»), т. е. продолжения брака вне леса — в деревне (в смысле оппозиции «деревня-лес»). Это продолжение брака инспирируется женщиной. Различие в двух рассматриваемых случаях то, что в сказке намерения женщины противодействует *завбвение* ее мужем, в былине о Святогоре оно способствует ее успеху, препятствием же является нежелание брака. Учитывая, что невеста в ряде сюжетов (главным образом в сказке) оценивается двояко — как искомая добыча и как вредитель, враг («чужая»), можно сказать, что эти версии дополняют друг друга, без всякого противоречия. Дальнейшее развитие сюжета Сигурд-Брюнхильд еще ближе к сказочному мотиву, чем былина о Святогоре. Сигурд остается у Брюнхильд, которая учит его «великому ведению» (стр. 161). Эти поучения (стр. 161—166) сопоставимы с тем сакральным знанием, которое получают юноши при прохождении инициации (puberty initiation), для нас это существенно, так как именно с инициацией связан комплекс лесного дома и лесного брака. Ряд действий Сигурда и Брюнхильд нетрудно истолковать как брачные мотивы: они пьют из одного кубка, обмениваются клятвами; Сигурд второй раз приезжает к Брюнхильд, снова клянется, что женится на ней и дает ей кольцо. Дальше события развиваются в случае — «жены на свадьбе мужа»; Сигурда опаивают «вином завбвения» («коварной брагой» — стр. 191, «дурманным медом» — стр. 180), он забывает Брюнхильд и женится на Гудрун. При этом вспоминает он о «клятвах, которыми обменялся с Брюнхильд» (стр. 187) *на свадебном пиру* (точно так же как в сказке), но только не на своем, а на свадьбе Брюнхильд и Гуннара, которому он добыл ее в жены. Дальнейшую ссору Брюнхильд и Гудрун можно интерпретировать как ссору лесной и «светской» жен Сигурда. За ней следует (мотивированное оскорблением) убийство Сигурда по наущению Брюнхильд. Мы рассматриваем этот мотив как альтернативный по отношению к мотиву «жены на свадьбе мужа»: лесной жене не удалось вернуть себе мужа, и она мстит ему. Мы не можем с достаточной полнотой аргументировать здесь эту интерпретацию, так как она связана с нашей трактовкой мотива Боя отца с сыном (в нем мечь лесной жены осуществляется сыном от лесного брака), который рассматривается в еще не завершенной работе; в ней нам удалось найти параллели, подтверждающие наличие этой альтернативы: если лесная жена не может вернуть себе мужа, она стремится убить его. Основная трудность этой интерпретации, однако, состоит в том, что этот сюжет мы находим только в Саге о Волсунгах. Даже самый близкий вариант (в младшей Эдде) и Эддические песни, связанные с циклом Волсунгов, не знают этой схемы, то

<sup>30</sup> Ср. (о Брюнхильд и Сигурде): «Она — его «суженая», только он один может выполнить «трудную задачу» при сватовстве». — Е. М. Мелетинский, Эдда и ранние формы эпоса. М., 1968, стр. 308.

<sup>31</sup> В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. Я. Лурье, Дом в лесу. — В сб.: Язык и литература, т. VIII. Л., 1932.

же относится и к Песне о Нибелунгах. Ни в одном тексте нет отождествления лесной жены Сигурда с Брюнхильд — воительницей, добытой Сигурдом для Гуннара. Традиционный выход — объявить скандинавскую версию «исконной» (что неоднократно делалось), однако другие скандинавские (и тем более — немецкие) варианты свидетельствуют, что вариант Саги о Волсунгах действительно позднейший (во всяком случае, что касается интересующего нас отождествления)<sup>32</sup>. Таким образом, поздний вариант имеет мифологический смысл, а более ранние, к которым он восходит, такого не имеют (более того, возможно даже, что Песнь о Нибелунгах имеет некую историческую основу). На первый взгляд, в нашей интерпретации совершена та ошибка, о которой говорил Хойслер: «С подобным истолкованием всегда бывает связана тенденция к сведению различных песенных сюжетов в стройную биографическую формулу и стремление расшифровать эту полную биографию. Так толкуется <...> сказание о Зигфриде, причем как основа для его аллегорического истолкования неизменно всплывает биографическая формула, которой нет ни в одном источнике»<sup>33</sup>. Нужно однако заметить, что тенденция к такому «сведению» свойственна не только исследователям эпоса, но и его носителям. Фольклорная сюжетика представляет собой *систему* (это связано, в частности, с той, указанной выше особенностью, что фольклорные тексты описывают один и тот же мир), и элемент, попадающий в эту систему, должен «приспосабливаться» к ней, он эволюционирует, пока не примет тот вид, которого требует система, а одним из основных требований фольклорной сюжетики является требование *осмысленности*, смыслом же для фольклорного текста является в первую очередь соотносимость с мифом или ритуалом. Таким образом контаминированный сюжет, связанный, с одной стороны, с мотивом лесного брака, с другой — с мотивом героического сватовства (и вражды невесты к помощнику героя — наличие в «Нибелунгах» этого мотива, известного в сказках, давно отмечалось), эволюционирует так, что принимает новую форму, в которой мотив получает «мифологический», точнее — ритуальный смысл<sup>34</sup>. Точно так же (хорошо известный и описанный факт) песни, сложенные по какому-то конкретному поводу (например, в фольклоре второй мировой войны), по мере бытования, в частности, выходя из узкой среды, знающей об описываемом событии, теряют всякую связь с этим событием, приобретают формульность и прочие черты, свойственные фольклорным песням, их сюжет эволюционирует в сторону традиционности. Это вполне объясняется уже упоминавшимся положением П. Г. Богатырева и Р. О. Якобсона о необходимости коллективного санкционирования текста, хотя бы даже индивидуально созданного или заимствованного извне, о различии генетического и функционального аспектов<sup>35</sup>. Но все сказанное относится к фольклору и фольклорному бытованию. Таким образом, мы возвращаемся к поставленной выше проблеме. Следуя предложенному решению, мы должны отказаться от мысли о письменной эволюции сюжета и считать, что существует устная традиция, в которой сюжет эволюционирует от гетерогенных текстов (о гибели бургундов, о спящей красавице, о героическом сватовстве) к еди-

<sup>32</sup> Эта точка зрения общепринята. Обзор работ на эту тему см.: В. М. Жиринский. Проблемы формы в германском эпосе. — В сб.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИ, IV. Л., 1928, в частности о Брюнхильд и лесной жене Сигурда — стр. 99—106. А. Хойслер. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М., 1960. Некоторые замечания были сделаны Е. М. Мелетинским (Эдда..., стр. 307—309), мы, однако, придерживаемся традиционной точки зрения, так как, если принять версию о первичности «Волсунгов», интерпретация не представляет трудности, нас же здесь интересует методологическая сторона вопроса.

<sup>33</sup> А. Хойслер. Указ. соч., стр. 360.

<sup>34</sup> Мифологизацию в «Волсунгах» по сравнению с «Нибелунгами» отмечает и Е. М. Мелетинский (Эдда..., стр. 303), но на уровне отдельных мотивов (превращение «спящей красавицы» в валькирию) ср. понятие архаической замены в эволюции сказки (В. Я. Пропп. Трансформации волшебных сказок. — В сб.: Поэтика, IV. Л., 1928, стр. 82).

<sup>35</sup> Это важно еще и потому, что показывает непригодность понятия «генезис» для описания отношений фольклора и ритуала. Текст может приобрести смысл в процессе бытования, а не возникновения, и это можно описать только в терминах семантики, а не происхождения.

ному сюжету (о преследовании героя лесной женой), причем отдельные этапы этой традиции фиксируются записями, хронология которых отражает хронологию вариантов (последнее, разумеется, относится только к данному случаю, вообще хронология записей может не совпадать с диахронией вариантов, наконец, записи могут отражать и синхронные варианты).<sup>36</sup> Есть, однако, и другое решение, мы можем предположить, что автор Саги о Волсунгах выступал собственно в той же роли, что и фольклорный сказитель, т. е. предположить, что та же эволюция происходила в письменности, но это письменное бытование по существу не отличалось от устного<sup>37</sup>. В этом случае для определенного периода мы предполагаем две формы бытования и их отношения можно сравнить с отношениями устной и письменной форм языка в глоссематике.

Разумеется, за и против обеих гипотез можно найти немало аргументов. Нас, однако, интересует то, как влияет решение этой альтернативы на проблему семантики. Очевидно, что в первом случае, как мы уже говорили, фольклорная семантика приписывается только фольклорному тексту, а литературное произведение возникает уже как особый текст, по сути дела, «омонимичный» фольклорному. Разумеется, у нас при этом нет аргументов против наличия фольклорной семантики в письменном тексте, но нет и никаких оснований утверждать ее наличие. Эти основания появляются, если принять вторую гипотезу. В этом случае мы должны признать, что текст первоначально целиком (или, по крайней мере, преимущественно) определяется фольклорной семантикой. Литературный смысл возникает в нем позже и постепенно. В первом случае мы можем датировать появление литературного смысла моментом записи, во втором — можем только предполагать его постепенное развитие, исходя из общих соображений, но эта неточность имеет свои преимущества, так как дает возможность соотнести этот процесс с общей диахронией культуры.

Наконец, следует учитывать, что понятие литературной семантики тоже может существенно отличаться от семантики в новой литературе, что, в свою очередь, усложняет вопрос, но отчасти, как нам кажется, говорит в пользу второй гипотезы (так как возможно построение непрерывной «эволюции смысла»).

Мы не предлагаем здесь решения этой альтернативы<sup>38</sup>: эта задача не входит в компетенцию фольклориста. Мы хотели только еще раз сформулировать проблему, показать некоторые следствия той и другой гипотезы, существенные для изучения фольклора. С другой стороны, все сказанное при обсуждении этой проблемы является (по крайней мере, косвенно) теоретическим обоснованием корректности использования письменных данных в качестве фольклорного материала.

---

<sup>36</sup> Ср. Е. М. Мелетинский. Эдда, стр. 309.

<sup>37</sup> Ср.: «творческие (а не механические) варианты письменного текста занимают как бы промежуточное положение между варьированием устного исполнителя и <...> самостоятельными обработками и переводами классических произведений рыцарского романа». (В. М. Жирмунский. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения, стр. 194).

<sup>38</sup> В частности, возможно компромиссное решение (ср. указанное выше утверждение В. М. Жирмунского). Кроме того, решение может быть не одинаковым, применительно к разным текстам.

## РАССКАЗЫ О КОЛДУНАХ И КОЛДОВСТВЕ

Э. В. Померанцева

«Мириясь с тайнами окружающего мира, народ признает за отдельными людьми вещее знание этих тайн. Это — колдуны, кудесники, знахари, ведуньи, ворожеи, ведьмы, — писал Александр Блок, — и их почитают и боятся за то, что они находятся в неразрывном договоре с темной силой, знают слово, сущность вещей, понимают, как обратить эти вещи на вред или на пользу, и потому отделены от простых людей недоступной чертой»<sup>1</sup>.

Именно эта таинственная сила колдунов, их вещее знание постоянно привлекало и привлекает по сей день к ним внимание народа. Отсюда — широкое распространение рассказов о колдунах и знахарях, о страшных и таинственных случаях колдовства. Рассказы эти делятся на два основных тематических цикла: о знахарях и о колдунах.

Знахари обычно предстают в рассказах о них как чудесные целители тяжелых, иногда неизлечимых с точки зрения ученой медицины болезней, как утешители и помощники в бедах и горестях. Недаром знахари сплошь и рядом обращаются к помощи светлых сил — бога, святых, к помощи молитвы, икон, ладанок, святых источников и т. д.

Колдун же, по представлениям народа, связан с темными силами, он запродавал душу дьяволу, у него в подчинении бесы, он насыляет горе, болезнь, порчу, мор, стихийные бедствия.

Колдуны постоянно упоминаются в заговорах и пословицах, они — персонажи разных жанров устной прозы. Колдуна знает сказка, предание, легенда, бывальщина и быличка. Естественно, что в зависимости от того, в какую жанровую систему включен этот образ, меняется и его сущность.

Устная проза, как известно, делится на сказочную и несказочную, т. е. на диаметрально противоположные друг другу по существу своему, по своей доминантной функции роды устной прозы, каждый из которых имеет свою систему жанров. В одном случае они объединены доминирующей эстетической функцией, в другом — доминирующей информативной функцией. Таким образом, как бы ни отличались друг от друга волшебные и бытовые сказки, в которых фигурирует колдун, своей системой образов, характером композиции, стилем — они, отличаясь в деталях, в ориентации на ту или иную аудиторию, в тенденции насмешить, высмеять, или даже напугать, поразить воображение слушателей, совпадают в доминанте, в преобладании эстетической функции. Как бы ни отличались друг от друга быличка, легенда, историческое предание о колдунах своей тематикой, своим материалом, своей целенаправленностью — их объединяет общая доминантная функция — дать информацию, сообщить о происшествии, связанном с колдовством, об из ряда вон выходящем случае, о знаменитом колдуне или же хитром обманщике — псевдоколдуне и его посрамлении.

Каждое произведение устной прозы — полифункционально. Однако, несмотря на то, что отдельные функции взаимно связаны, тесно слиты, трудно

<sup>1</sup> Александр Блок. Поэзия заговоров и заклинаний. Собр. соч. Т. XI. М., 1934, стр. 137.

отделимы одна от другой, в каждой информации, особенно в момент ее произнесения, можно выделить, почувствовать, воспринять доминантную функцию. В зависимости от того, как исполнитель преподносит текст, что он выделяет, что именно он хочет сообщить своей аудитории, как он пользуется средствами жеста, мимики, интонации, подчеркивается основная функция его рассказа. В мертвой записи она менее ошутима.

Истовая фактологическая быличка о колдовстве функционально полярна анекдоту о ловком пройдохе, даже при формальном совпадении основных образов и сюжета. Функция рассказа и система, в которой живет тот или иной сюжет, взаимосвязаны. Зависит функция и от местной традиции, от индивидуальной трактовки сюжета рассказчиком, от характера воспринимающей среды.

Провести совершенно точную грань между отдельными жанрами, а также родами устной прозы о колдунах трудно. Очевидно, здесь «пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно»<sup>2</sup>.

Еще сравнительно недавно вера в колдовство была у нас распространена повсеместно. «Наша местность изобилует колдунами и знахарями»<sup>3</sup>, сообщал один из корреспондентов «Этнографического бюро» из Псковской губернии в конце XIX века. В эти же годы корреспондент из Смоленской губернии писал: «Вера в то, что сейчас есть колдуны, у крестьян непоколебима, — колдуны знают только с нечистой силой, а потому и действия некоторых из них исключительно направлены на зло людям»<sup>4</sup>.

И как ни удивительно, до сих пор жители многих сел, деревень что-то знают о колдунах, а нередко и рассказывают об их проделках: это рассказы о порче поросенка или коровы, о порче молодых, о трудной смерти колдуна, о союзе колдуна с чортом и т. д. Несмотря на сравнительно ограниченное число сюжетов, на их повторяемость, рассказы эти чрезвычайно разнообразны. Разнообразие это определяется интерпретацией рассказчика: одни и те же сюжеты, записанные от директора музея, врача, учительницы, тракториста, лесника, неграмотной старушки, предстают в разном свете. Как правило, они остаются информацией, однако, отличающейся по целенаправленности, по объекту информации: это либо рассказы о силе колдовства, либо о силе гипноза, чаще же всего о темноте местных людей и т. д. Эстетическая функция в них наличествует, но не доминирует, хотя рассказчики, естественно, стремятся рассказать как можно интереснее, эффектнее. Характер первоначального мемората может функционально измениться в результате пересказа. Так, один и тот же рассказ о том, как колдунья якобы наслала собак на врача, прозвучал совершенно по-иному в пересказе учительницы и старухи-колхозницы, хотя обе ссылались на свидетельство самой пострадавшей.

Наиболее впечатляюще и с наибольшей выразительностью специфических «колдовских» качеств, образ колдуна предстает в быличках и бывальщинах, где на этот образ не наслаиваются исторические мотивы, как в преданиях, или традиционные фантастические мотивы, как в волшебных сказках. В суеврных меморатах (быличках) и фабулатах (бывальщинах) образ колдуна представлен в исконном, наиболее «чистом» виде, здесь он не может быть и намек на неверие в его силу, не может быть пародийного его изображения, подобно тому, как это встречается в бытовых сказках или анекдотах. В несквозной прозе о колдунах исключительно важен угол зрения рассказчика на материал его повествования, его установка на «правду», которую обычно подчеркивают рассказчики. Так, например, рассказав о случае превращения свадебных поезжан в волков, информатор подкрепил свой рассказ клятвой: «Вот не бахвалюсь, чистая правда, вот ей богу». Рассказав о порче поросенка, женщина закончила утверждением, что ее рассказ «чистая правда». Таких примеров можно привести множество, и в них совершенно ясна доминантная

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956, стр. 318.

<sup>3</sup> ГМЭ. Фонд Тенишева. Псковская губерния. Корр. Т. Куницын. Разд. Ж. п. 203, л. 1.

<sup>4</sup> Там же. Смоленская губ. Корр. И. Гринев. Разд. Ж. п. 240, лл. 4—5.

информативная функция — это сообщение о страшном, необычном, часто необъяснимом случае, о факте.

Стоит этим рассказам принять несколько иронический характер, как функция эта исчезает и уступает место другой. Таковы, например, многочисленные рассказы о том, как ловкий мужик, выдавая себя за колдуна, вымогал деньги, вплоть до известной сказки о Жучке. Подобное превращение былички в сказку переводит повествование в другой план, в иной тональности преподносится сюжет, в ином свете рисуется образ колдуна. Однако вера в силу «настоящего» колдуна, как таковая, при этом не опровергается. Сказка легко использует трафарет былички, она не настроена по отношению к ней полемически, не интересуется степенью ее достоверности.

Неоднократно приходилось наблюдать, как спровоцированный вопросами о колдунах информатор, начав с некоторым смущением с шутливых, ироничных рассказов о встречах с ними, затем, подогретый вниманием аудитории, верящей в колдовство, реликвиями, напоминаниями о встречах с «настоящими» колдунами, меняет тон и начинает вспоминать о ряде необъяснимых явлений и случаев, явно говорящих в пользу существования колдовской силы. Информационная функция в данном случае побеждает. Если же мы приглядимся к современным судьбам быличек и бывальщин о колдунах, к их настойчивому превращению в сказку и анекдот, то увидим, что в этом общем поступательном движении фольклора совершенно явно одерживает победу эстетическая функция.

Естественно, что наиболее полно и ярко образ колдуна вырисовывается именно в быличках и бывальщинах, которые до сих пор встречаются повсеместно. В этих рассказах сложился и внешний, чрезвычайно стабильный образ недоброго, мрачного колдуна «с мутным взором» и стабилизировался круг тем и сюжетов, связанных с ним.

Рассказы о колдунах распадаются на несколько циклов: 1) рассказы о происхождении колдуна (получение дара колдовства от предшественника, посвящение в колдуны, договор «с нечистой силой» и т. д.); 2) рассказы о действиях колдуна (делает заломы, обращает поезжан в волков, является в виде огненного змея, отводит глаза, портит скот, повелевает змеями, похищает, заменяет детей, привораживает, наделает кликушеством, имеет власть над стихиями, насылает болезни, мор, дает работу чертям и т. д.); 3) рассказы о смерти колдуна (трудная смерть, необычные ее обстоятельства, является после смерти); 4) рассказы об отношении колдуна с людьми и другими колдунами (связь с охотниками, мельниками, рыбаками, пчеловодами, борьба со служителями церкви, с солдатом, с другими колдунами); 5) рассказы о средствах против колдовства (крест, крестное знамение, молитва, осиновый кол, медная пуговица, кипяток, надевание одежды наизнанку и т. д.).

Единые по своей доминантной функции эти рассказы составляют отдельные циклы, очень явные в живом бытовании, когда один рассказ тянет за собой, по ассоциативной связи, другой.

Так, например, самостоятельный цикл составляют рассказы о посвящении в колдуны, о происхождении его силы и знания. Наиболее часто в этом цикле разработан мотив, что обречение колдовской силы связано с отказом от веры, снятием креста или ладанки, святотатством. П. В. Шейн приводит рассказ, записанный в Борисовском уезде Минской губернии о том, как один парень попросил колдуна научить его своему ремеслу. Колдун повел его к пустой корме и обратился к нечистой силе: «Соколики, соколики, ци вы тут?» — «Тут». Когда черти узнали, зачем колдун привел парня, они потребовали, чтоб он прежде всего снял ладанку<sup>5</sup>.

П. И. Якушкин сообщает слышанный им рассказ о том, что если хочешь стать колдуном, надо взять деньги, поклониться колдуну, и он поведет в полночь на перекресток знакомить с чертом. Там он очертит круг, станет лицом

<sup>5</sup> П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. Т. III. СПб., 1902, стр. 252.

на восток, будет выплескивать воду и звать нечистых. Когда нечистая сила прилетит, он скажет: «служите ему как мне»<sup>6</sup>.

А. Колчин приводит рассказ о мужике, который обратился к куму-колдуну с просьбой научить его колодовать и узнал, что надо отречься от роду, встать на перекрестке ногами на икону<sup>7</sup>.

П. П. Демидович зафиксировал рассказ, как бедный парень поспал на книге, найденной под камнем, прочел ее, хотя был неграмотный, и запомнил, «как делать ведьмарские дела»<sup>8</sup>.

Особенно часто встречается сюжет, как колдун, умирая, передает свою силу часто не подозревающей об этом жертве. Так М. Забылин рассказывает о том, как колдун перед смертью передал свою силу внуку вместе с венником. Внука мучают черти, требуя работы. Другой колдун научил его, как от них отделаться, задав им непосильную работу: разобрать зерна, свить из песка веревку, наконец, собрать раскиданную и закрещенную муку<sup>9</sup>. К. Д. Логиновский приводит рассказ, как колдун, чувствуя приближение смерти, насильно заставил ребенка перенять его мастерство<sup>10</sup>. Целый ряд описаний трудной смерти колдуна и его ухищрений отделаться перед смертью от своего дара, приводит, используя материалы «Этнографического бюро» кн. Тенишева, С. В. Максимов. Например: «Один колдун перед смертью позвал девуку: «На тебе». Та догадалась. «Отдай тому, у кого взял». Колдун весь поспинел от злости. Тут пришла его племянница и спроста взяла его пустую руку. Тут колдун захотал и начал умирать»<sup>11</sup>.

С этим циклом неразрывно связаны и обычно контаминированы рассказы о том, что после смерти колдун ходит к своим домашним и требует еды или еще чего-нибудь. Верное средство отделаться от этих посещений — вбить в могилу осиновый кол.

Рассказы о вредоносной деятельности колдунов тоже вращаются вокруг нескольких основных тем, варьируемых на разные лады и в свою очередь составляющих как бы отдельные циклы. Одной из особенно излюбленных тем является участие колдуна в свадебной игре или вмешательство его в свадебную церемонию, с целью испортить молодых, насолить родственникам, отсмеять насмешку другому колдуну. Особенно широко бытуют распространенные повсеместно рассказы о превращении свадебного поезда в волков.

Чаще всего гнев и происки колдуна объясняются тем, что его обошли — не пригласили на свадьбу или же его соревноваются в силе и влиянии с другим колдуном. Так известен рассказ, почти сказка, о том, как колдун, которого солдат не позвал на свадьбу, превратил весь поезд в волков, солдат же, махнув белым платком, обращает снова всех в людей и делает так, что у колдуна вырастают рога<sup>12</sup>. Рассказ этот зафиксирован в ряде вариантов: в одном из них чужой колдун кричит поезжанам: «Дорога на лес», а свой — «Дорога в поле»<sup>13</sup>. Колдунами часто, по повериям, бывают мельники. Так, мельник-колдун превратил всю свадьбу в волков за то, что молодые, проезжая мимо мельницы, не поклонились ему<sup>14</sup>. Мельник отказался открыть свадебному поезду ворота, в наказание за что у него лопнул жернов. Он в свою очередь обратил поезжан в волков. Так как молодая и дружки были в лентах, у них

<sup>6</sup> П. И. Якушкин. Народные сказания о кладах, разбойниках, колдунах и их действиях. — «Москвитин», 1844, № 12, Смесь, стр. 34.

<sup>7</sup> А. Колчин. Веравания крестьян Тульской губ. — «Этн. обозр.», 1899, стр. 35.

<sup>8</sup> Б. П. Демидович. Из области верований и сказаний белоруссов. — «Этнографическое обозрение», 1896, № 2—3, стр. 113—114.

<sup>9</sup> М. Забылин. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880, стр. 219—220.

<sup>10</sup> К. Д. Логиновский. Материалы по этнографии Забайкальских казаков. Владивосток, 1904, стр. 30—31.

<sup>11</sup> С. В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903, стр. 112.

<sup>12</sup> П. П. Демидович. Указ. соч., стр. 119—120.

<sup>13</sup> С. В. Максимов. Указ. соч., стр. 117.

<sup>14</sup> А. И. Иванов. Веравания крестьян Орловской губернии. — «Этнографическое обозрение», 1890, № 4, стр. 40.

и шерсть сделалась в полосу<sup>15</sup>. В Белоруссии же записан рассказ о том, как неприглашенный на свадьбу колдун превратил всех участников ее в волков. Через некоторое время убили двух волков, у одного под шкурой оказался смычок, у другого стан холста с поясом — это были музыкант и дружка<sup>16</sup>.

Подобные рассказы записаны и опубликованы во множестве. Среди них забавный рассказ, как колдун обратил в волков половину своих гостей, потому что у него не хватило на всех горилки<sup>17</sup>.

Общезвестна картина В. Максимова «Приход колдуна на деревенскую свадьбу», в основе которой лежат рассказы, записанные художником от знаменитого новолодожского колдуна Григория Шабары<sup>18</sup>.

Столь же популярны, как рассказы о превращении поезжан в волков, сюжет о «заломках», которые делает колдун, насылая этим болезни, падеж скота, упадок хозяйства.

Рассказы о колдунах постоянно упоминают о их связи с нечистой силой, с чертями, которые у них в подчинении, о сатане, которому они продали душу. Поэтому вызывает некоторое недоумение предисловие В. Чубинского к книге В. Б. Антоновича «Колдовство»: «Не можем не упомянуть о том, — пишет Чубинский, — что как в процессах прошлого века, так и в современных верованиях народа, колдовство обходится без чорта. Оно совершается посредством предметов природы или действий, имеющих таинственную силу. Ко всему этому чорт неучастен»<sup>19</sup>. На самом деле черт, по народным представлениям, причастен ко всем колдовским делам. В Новгородской губернии, например, считали, что колдун всегда имеет в своем распоряжении «пару или несколько чертенков»<sup>20</sup>. Черти постоянно помогают колдунам, так, уже в наши дни Д. М. Балашов записал рассказ о том, что пока старуха ходила колдовать, бесы ей косили<sup>21</sup>. Дьявол загоняет в снасти колдуна рыбу<sup>22</sup>. Чорт «с тростью, с хвостом и рогами» помогает советами колдуну<sup>23</sup>. Содействуя колдуну в его черных делах, черти учитывают свою выгоду. Так, зная, что деньги съел теленок, советуют колдунье сказать на невестку, чтоб та со стыда удавилась и стала их добычей<sup>24</sup>. Черти требуют работы у колдуна, он отделяется от них, давая им невыполнимые задачи.

Именно тем, что колдун запродавал свою душу чорту, он по народным представлениям, отличался от знахарей и ворожей. В Псковской губернии в конце XIX в. был зафиксирован текст вызова черта: «Чорт горбатый, чорт косматый и хохлатый, выдь ко мне и научи меня своему добру, я стану тебе помогать, добрых людей карать»<sup>25</sup>.

Именно черти являются причиной тяжелой смерти колдуна. Сыновья одного колдуна облегчили смерть отцу тем, что сыпали семя в навоз. Нечистая сила его выбирала, и в то время колдун не мучался<sup>26</sup>. Нередко колдун, чтобы облегчить себе смерть, предусмотрительно принимает меры, так он загоняет нечистую силу в палку и вбивает ее посреди дороги. Кто ее возьмет, тому нечистая сила останется в наследство от колдуна<sup>27</sup>.

<sup>15</sup> П. В. Шейн. Белорусский сборник. Т. III. СПб., 1902, стр. 256.

<sup>16</sup> Там же, стр. 257.

<sup>17</sup> П. В. Иванов. Народные рассказы. Харьковский историко-археологический сб. V. Харьков, 1893.

<sup>18</sup> Э. Померанцева. Художник и колдун. — «Советская Этнография» 1973, № 2.

<sup>19</sup> В. Б. Антонович. Колдовство. Документы — процессы — исследования. СПб., 1877, стр. 1.

<sup>20</sup> ГМЭ. Фонд Тенишева. Новгородская губ. Корр. Е. И. Иванов. Разд. Ж п. 241, л. 2.

<sup>21</sup> Балашов Д. М. Сказки Терского берега. М. 1971, № 120.

<sup>22</sup> «Живая старина», 1898, вып. 1, стр. 70.

<sup>23</sup> П. В. Шейн. Указ. соч., стр. 259—266.

<sup>24</sup> А. Колчин. Указ. соч., стр. 56.

<sup>25</sup> ГМЭ. Фонд Тенишева. Псковская губ. Корр. Т. Куницын. Разд. Ж. п. 205, л. 1.

<sup>26</sup> М. Н. Смирнов. Сказки и песни Переяславль-Залесского уезда. М., 1922, стр. 71—75.

<sup>27</sup> А. Харитонов. Очерки демонологии крестьян Шенкурского уезда. — «Отечественные записки», 1843, т. IV, отд. VIII.

Известны рассказы, как в умершего колдуна залезает черт (когда труп ошпарили кипятком, остался только комок кожи. А кто-то захохотал и «пошел кверху»<sup>28</sup>), как благодаря тому, что на труп колдуна вылили три чугуна кипятка, черт, залезший в его кожу, выходит и покойник перестает являться<sup>29</sup>, как два черта влезли в кожу умершей колдуньи и выскочили, когда ее облили кипятком, «хоронить оказалось нечего»<sup>30</sup>, как черт, когда труп облили кипятком, вылетел, прошиб простенок и убежал.

Много распространено рассказов о том, что колдуны уносят приспанных детей, заменяя их чурбаном, так же как это делают лешие и русалки.

Полны драматизма и напряжения распространенные былички, бывальщины и сказки о соревновании колдунов, часто они контаминируются с рассказами о вмешательстве колдуна в свадебную игру.

Противником колдуна нередко выступает бывалый солдат, в одном из рассказов солдат побеждает колдуна с помощью Николая Чудотворца. К этим рассказам близки сказки и былички о мороке, причем в них именно солдат, как правило, является носителем колдовской силы. С. В. Максимов приводит рассказ, как колдун извел старуху, которая обертывалась то свиньей, то собакой. Встал перед ней и говорит: «У меня двенадцать сил, а у тебя пять». Свинья завизжала и стала бабой. В конце концов колдун сшиб ее колесом, когда она ехала на метле<sup>31</sup>.

Колдуна можно обезопасить, очертив круг, заманив его, убив его медной пуговичей. Такова была судьба колдуна Митрохи Оловянного, рассказ о котором записал в Шенкурском уезде в свое время П. Г. Богатырев<sup>32</sup>.

Колдуны по народным представлениям насылали порчу на лошадей, коров, поросят. В большинстве случаев это бесхитростные рассказы очевидцев, часто пострадавших владельцев, построенные по типу: — «Взглянул, — захирел, пал». Лишь иногда они расцвечиваются деталями. Так, Добровольский приводит рассказ, как старик-колдун воткнул нож в березу и по нему потекло молоко, а корова стала кричать<sup>33</sup>. Д. М. Балашов записал рассказ о том, как колдунья закрывала коров — кругом все ходят, а коровы не видят. А потом на том месте видят — земля вытоптана.

Трагичны обычно в своей развязке рассказы о том, как колдун привораживает к себе, или к обратившимся к нему за помощью, любовницу или любовника.

Очень велик район распространения рассказов о связи с колдунами удачливых пчеловодов, однако они не поднимаются над сухой информацией. Таковы же и рассказы об охотниках и заговоренных ружьях.

Колдун может рассеять тучу, огненным змеем он прилетает к любовнице, делает женщин кликушами. Наряду с такими трагическими и зловещими рассказами о колдуне боятся, а в настоящее время пользуются все большей популярностью, и шуточные рассказы, часто антиклерикального характера. Дьячок смеялся над мельником. Тот его приклеил, с той поры дьячок о колдовстве ни слова<sup>34</sup>. Или поп не допускал бабке к причастию в течение 6 лет. Когда она «отчитала» в его доме крыс, перестал ее попрекать и стал уважать<sup>35</sup>. Проповедник громил колдунов, пока они не нашли ему пропавших коров<sup>36</sup>. В рассказы о колдунах вторгаются современные детали. Например, колдунья сделала так, что к рабочему прилетел его паспорт<sup>37</sup>, колдун, заключив с чертом договор, дает тому расписку.

<sup>28</sup> В. Н. Добровольский. Смоленский сборник. Т. 1, стр. 122—124.

<sup>29</sup> А. И. Иванов. Указ. соч., стр. 104—105.

<sup>30</sup> А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки. 1957. Т. III, № 369.

<sup>31</sup> С. В. Максимов. Указ. соч., стр. 122.

<sup>32</sup> П. Г. Богатырев. Верования великоруссов Шенкурского уезда Архангельской губернии. — «Этнографическое обозрение», 1916, № 3—4, стр. 60.

<sup>33</sup> В. Н. Добровольский. Указ. соч., стр. 108.

<sup>34</sup> П. И. Якушкин. Указ. соч., стр. 38—39.

<sup>35</sup> А. И. Смирнов. Указ. соч., № 198.

<sup>36</sup> П. Иванов. Указ. соч., стр. 96.

<sup>37</sup> Там же, стр. 101.

Существуют и комические рассказы, посрамляющие колдуна, например, о том, как порошок колдуна не подействовал на солдата, а его самого прохватило среди избы от солдатского порошка<sup>38</sup>. Забавен рассказ о смерти колдуна во время свадебного пира. Жена его обратилась к присутствующим: «Ну, гостюшки мои родимые, собаке собачья и честь, а вы кушайте и на него нехристя не взирайте».

Верой в силу колдуна, уверенностью в его связи с нечистыми силами, постоянно зловещими слухами о порче, море, несчастиях, гибели, которые им насланы, объясняются жестокие расправы с колдунами, известия о которых постоянно мелькают в фольклорных записях, этнографических сведениях, газетных информативных XIX — начала XX века.

Колдовство было не только широко распространенным бытовым явлением и вера в силу колдуна характерной чертой верований дореволюционного крестьянина, но рассказы о колдунах были значительным и своеобразным явлением устной прозы. Об этом говорят многочисленные свидетельства этнографов, фольклористов, краеведов.

«Крестьяне, — сообщает П. Куницын, — до сих пор не могут без ужаса вспоминать про колдунов и ведьм и стоит только начать говорить о них, как посыпятся разного рода факты и рассказы о их проказах»<sup>39</sup>.

Рассказов о колдунах так много и они передавались в такой живой интерпретации, что совершенно естественно следующее высказывание одного из информаторов: «И как не верить, что есть такие вредные люди, которые что захотят, то и сделают».

Несмотря на разнообразие сюжетов и даже циклов, функция, определяющая основные жанровые особенности рассказов о колдунах, едина. В нескладочной прозе они составляют тематический цикл, жанровая специфика которого, отличная от других суеверных меморатов и фабулатов (о лешем, водянном, черте и т. д.), легко ощутима.

Рассказы о колдунах необычайно тесно связаны с бытом дореволюционной деревни, в которой колдун был жизненно необходимой и заметной фигурой. В них, кроме колдуна, действующими лицами, входящими в соприкосновение с ним, или же наделенными тем же колдовским даром, являются поп, мельник, пасечник, хитрые старухи, тоскующие женщины. Жертвами происков колдуна, помимо зловредных соседей или конкурентов по «ремеслу», часто становятся невинные дети, девушки и парни, новобрачные. Действие этих рассказов, как правило, развертывается, в отличие от быличек о духах природы или чудесных кладах, в подчеркнuto обычной, бытовой обстановке — на деревенской улице, в кабаке, в крестьянской избе. Если рассказы о встрече человека с представителем потустороннего мира чаще всего начинаются с обозначения внезапности, неожиданности этого случая («Вдруг...»), рассказы о колдунах подчеркивают длительность его взаимоотношения с населением («Был...», «Жил...» и т. д.). Да и события, в связи с которыми колдун проявляет свою силу, не так уж исключительны для старой деревни: свадьба, падеж скота, эпидемия, неурожай. Колдовство во всех этих рассказах трактуется как рядовое явление, удивительно же оно не само по себе, а сила его, направленность, трагический результат. Поскольку рассказы о колдунах чаще всего свидетельские показания, фактологическая информация, они просты по композиции, невелики по объему, лаконичны. Отход от информативной функции ведет к усложнению повествования и в конечном итоге к переходу в другой жанр устной прозы.

Колдун — настолько характерная фигура для старой деревни, что привлекал к себе внимание не только исследователей, но и писателей, как правило, поэтизирующих, романтизирующих и осложняющих простой реалистический образ народных рассказов. Особенно ярким таинственный и страшный образ колдуна в повестях Н. В. Гоголя. Особенно проникновенны стра-

<sup>38</sup> С. В. Максимов. Указ. соч., стр. 123—125.

<sup>39</sup> ГМЭ. Фонд Генришева. Псковская губ. Корр. Т. Куницын. Разд. Ж. п. 205, л. 7.

ницы о колдунах и их таинственной силе, об их связи с потусторонним миром, написанные Ал. Блоком, создавшим в стихах о России глубоко символический образ колдуна.

«Колдун, — писал А. Блок, — самодовлеющий законодатель своего мира; он создал этот мир и очаровал его, смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой — здравый государственный или церковный законник, создающий разумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного мира»<sup>40</sup>.

Литература и изобразительное искусство несомненно поддерживают распространённость рассказов о колдунах в современном фольклоре. Однако при наличии мерцающей ещё веры в силу колдуна, при существовании ещё кое-где «колдунов», безответственно использующих гипнотические приемы, былички и бывальщины о колдунах и колдовстве на наших глазах превращаются в сказки, а порой и в анекдоты, высмеивающие псевдо-колдунов и их легковёрных клиентов.

---

<sup>40</sup> А. Блок. Указ. соч., стр. 140.

# ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

## ЯЗЫК ИСТОРИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА И СОЦИАЛЬНАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ: СРЕДНЕВЕКОВЫЙ БИЛИНГВИЗМ

А. Я. Гуревич

Проблема перехода от исторического источника к действительности, которую он отражает отнюдь не «зеркально», преломляя ее в сложной призме мировидения своего автора, дополнительно усложняется применительно к западноевропейскому средневековью еще и вследствие разрыва, существовавшего между языком письменности и языком, применяемым в живой речи.

Наиболее ценные для социального историка источники — акты дарений и продаж, порабощения или освобождения, судебные приговоры, королевские пожалования, формулы вассальных присяг и т. п. — написаны по-латыни. «Но факты, память о которых они старались сохранить, первоначально бывали выражены не на латыни. Когда два сеньора спорили о цене земли или о пунктах вассального договора, они изъяснялись, конечно, не на языке Цицерона. Затем уж делом нотариуса было облечь их соглашение, как придется, в классическое одеяние. Таким образом, всякая или почти всякая латинская грамота или запись представляет результат работы по транспозиции, которую нынешний историк, желающий обнаружить сокрытую в ней истину, должен снова проделать в обратном порядке»<sup>1</sup>.

Итак, перед историками поставлена проблема перевода, точнее, перехода из одной системы понятий в другую.

Источник — единственный посредник между историком и обществом, создателем этого источника, — оказывается вместе с тем в определенном смысле и средостением, препятствующим адекватному познанию прошлого. Опасность тем более велика, что латинские выражения и формулы ближе к современной мысли, чем диалектизмы народных языков раннего средневековья; перед нами, по существу, две различные системы мышления: одна тяготеет к однозначной и логически непротиворечивой интерпретации действительности, переводимой ею в строгие понятия, тогда как другая ориентирована скорее на образное восприятие конкретных явлений. С чисто лингвистической точки зрения латинские памятники этого периода, пожалуй, легче поддаются переводу на современные языки, чем памятники, написанные на народных наречиях, — но эта относительная легкость обманчива: переводится буква источника, а не его смысл. От языка письменности необходимо, следовательно, перейти к языку мысли, от плана выражения — к плану содержания<sup>2</sup>.

Но как это сделать? Возможен ли такой переход?

Если историк желает «подслушать» то, что изучаемое им общество не сумело или не позаботилось о себе рассказать, ему придется искать обходные пути.

Маневр, посредством которого все же можно было бы за архаизирующей и деформирующей латынью средневековых памятников хотя бы отчасти распознать реальное жизненное содержание социальных явлений прошлого, сводится, на наш взгляд, к попытке конфронтации латинских текстов с текстами

на народных языках. Попытка не новая<sup>3</sup>, но тем не менее не утратившая своей актуальности<sup>4</sup>.

Конечно, всякое выражение мысли приблизительно и содержит интерпретацию. И все же «помехи» при фиксации понятий на родном языке — несравненно меньше, нежели «шумы», сопровождающие упомянутую транспозицию средневековой мысли на язык Цицерона. Во всяком случае, здесь мы избавлены от работы по обратному переводу, обычно просто невыполнимой.



Медиевистам памяты баталии из-за толкования таких терминов, как, например, «villa» в «Салической правде». Что это — римское поместье, свободная франкская деревня или отдельный хутор? Дискуссия по «сословной проблеме» раннего средневековья, разумеется, не сводилась к вопросам перевода выражений в источниках, однако она в немалой мере зависела от решения именно этих вопросов<sup>5</sup>. Впрочем, споры вокруг проблемы перевода латинской социальной терминологии начались куда раньше. Вспомним хотя бы борьбу, разгоревшуюся на Безансонском рейхстаге 1157 года из-за перевода термина «beneficium»: «лен» («feudum») или «милость», «услуга» («*bonum factum*») <sup>6</sup>?

Двусмысленность латинских терминов может породить ошибочные толкования. В шведских средневековых грамотах, например, фигурируют «колонуы», которые сидят на землях крупных собственников, платят им подати и при отчуждении владения передаются вместе с ним. Но в самом ли деле они — «glebae adscripti»? К счастью, из шведских областных законов, записанных на народном диалекте, хорошо известно, что эти *coloni* не кто иные, как лично свободные арендаторы (*landbör*), снимавшие участки на ограниченный срок и сохранявшие право покинуть арендованную землю.

Но не всегда сложность порождается отдельным термином. Средневековые юридические документы в ряде случаев содержат целые формулы, определенную концепцию, которой вовсе не соответствуют жизненные явления. Классическим примером такого разрыва между действительными отношениями и их словесным выражением может служить англосаксонский институт бокленда. Большинство королевских грамот, которые оформляли пожалования земель церкви и служилым людям короля, написаны по-латыни. В них идет речь о наделении получателя грамоты правом неограниченной собственности на вечные времена, с разрешением свободного распоряжения и отчуждения. Эти формулы как нельзя лучше подтверждали точку зрения тех историков, которые видели в Англии VII—X веков страну сплошной манорализации; в частности, Сибом использовал жалованные грамоты как одно из доказательств древности крупного землевладения уже в англосаксонский период<sup>7</sup>. Но и ученые, справедливо возражавшие против этой концепции, исходили из той же самой презумпции достоверности употребляемой в грамотах формулы «*ius utendi et abutendi, libere possidendi et cuiuscumque voluerit relinquendi*», а равно и перевода термина «*bocland*» на латынь при помощи терминов «*allodium*», «*libera terra*», «*terra testamentalis*», «*hereditaria*». Поверив буквальному смыслу этих выражений источников, П. Г. Виноградов пришел к заключению: существо королевского пожалования состояло в том, что владлец земли, ограниченный правом рода и не обладавший полностью собственностью на нее, приобретал это право по грамоте. Бокленд, следовательно, представлял собой частную земельную собственность<sup>8</sup>.

Однако исследования Мэтленда не оставили сомнения в том, что формулы римского права, примененные к англосаксонской действительности, невозможно понимать буквально. Бокленд — не частная собственность, и объектом королевских пожалований были вообще не земельные владения, а определенные фискальные права; эти-то права король и жаловал церкви и дружинникам, отчуждая свой публичный «суверенитет»<sup>9</sup>. Наличие небольшого числа королевских дипломов, составленных на древнеанглийском языке, помогает

правильнее оценить подлинный характер акта пожалования. В этих документах речь идет уже не о передаче владения в частную собственность, а о том, что король «освобождает» его от своей власти и «передает по грамоте» монастырю или верному своему слуге<sup>10</sup>. «Свобода» или «вольность» («привилегия вольности»), упоминаемые в грамотах, указывают не на свободу распоряжения землей, а на податной иммунитет.

Тем самым коренным образом изменяется самое понимание института бокленда. Не будь в распоряжении историков дарственных грамот на древнеанглийском языке, это понимание, несомненно, более правильное, чем концепция бокленда — частной собственности, было бы затруднено, если вообще возможно. Бокленд, при углубленном его изучении, оказывается не продуктом распространения римского права на поземельные отношения у англосаксов (заимствована была лишь римская юридическая терминология, не соответствовавшая реальной действительности), а одной из разновидностей раннефеодальных институтов, которые получили развитие в ряде стран Европы и представляли собой продукт трансформации дофеодальных даней и кормлений в феодальную ренту и налогообложение<sup>11</sup>.

*Manentes, tributarii, mansae* и «гайды», упоминаемые в грамотах, — не держатели земли и не земельные наделы крестьян, якобы служившие объектом королевских дарений, а фискальные единицы, с которых поступали поборы.

Таким образом, если при буквальном понимании латинского текста грамот, вышедших из канцелярии ранних английских королей, взору историка рисуются земельные владения, поместья, населенные крестьянами-держателями, то при сопоставлении этих текстов с записями на народном языке создается совершенно иная картина: податные округа с определенным числом условных фискальных единиц. Грамота, как правило, оставляет нас в неведении относительно социального состава англосаксонской деревни, занятий крестьян, их положения, статуса, ренты и т. п. Англосаксонская грамота, согласно этой интерпретации, — источник не столько для изучения аграрных отношений, сколько для понимания характера процессов возникновения крупного землевладения и той активной роли, которую в этих процессах играла королевская власть, способствовавшая подчинению свободных крестьян церкви и королевским дружинникам.

Трудно сказать, в какой мере обладатели дарственных грамот использовали римскую юридическую терминологию для обоснования своих собственных прав на земли, применительно к которым им были пожалованы первоначально лишь фискальные и в ряде случаев судебные права. Возможно, они старались превратить весьма далекие от жизни словесные формулы в реальные факты. Исследователям известно лишь, что со временем обладатели грамот и в самом деле становились лордами маноров, возникавших на землях бокленда. История Англии периода раннего средневековья свидетельствует о том, что перевод социальных понятий с народного языка на латынь мог быть использован в качестве средства преобразования действительности, «подгонки» ее к смыслу, предполагаемому латинской терминологией.

Достаточно сослаться на «Книгу Страшного суда». В определенном смысле это уникальный пример такой транспозиции социальных категорий, которая имела вполне осязаемые, глубокие последствия для широких слоев населения целой страны. Текучести и неустойчивости социально-правовой терминологии позднего англосаксонского периода писца Вильгельма Завоевателя противопоставили четкую и единообразную систему обозначений крестьянства. На смену кэрлам, фрименам, ландсеттам, тунменам, гебурам, генитам, котсетлам и другим группам и прослойкам англосаксонского общества, частично еще сохранявшим личную и хозяйственную независимость, а частично уже ее утрачивавшим, великая перепись 1086 года принесла унифицирующую сеньориально-вотчинную классификацию, в результате применения которой значительная масса крестьян оказалась социально приниженой и лишилась свободы. Известно, что новая для Англии латинская социальная

терминология была использована впоследствии феодалами для обоснования своих прав по отношению к крестьянам и их землям: ссылки на «Книгу Страшного суда» в XII и XIII веках было достаточно для того, чтобы доказать вилланскую зависимость держателя<sup>12</sup>.

Перевод после Нормандского завоевания записей англосаксонского права на латынь нередко обедняет и искажает смысл подлинника. Необходимо при этом подчеркнуть, что подобные искажения вовсе не невинны, — они отражают определенную тенденцию. Не будем ломать голову над вопросом, умышленно проводили в жизнь эту тенденцию средневековые толмачи, или же они при всей добросовестности просто напросто не могли адекватно выразить содержание англосаксонских понятий и неосознанно подставляли в памятники старых судебных тот смысл, который только и был им доступен в изменившихся социальных условиях, — факт налицо: перевод англосаксонских прав на латинский язык в ряде случаев «феодализировал» их содержание.

В ранних записях народных обычаев англосаксов встречается устойчивое словосочетание, обозначавшее все свободное население: «*ge eorl ge ceorg*», «как эрлы, так и кэрлы»<sup>13</sup>. Эрлы — старая германская знать, благородные; кэрлы — рядовые свободные соплеменники. Различие между этими категориями заключалось в степени свободы, которой они пользовались, но и те и другие были правомочны и полноправны. Между тем в переводе на латынь соотношение этих терминов изменялось; вместо их сопоставления латинский «эквивалент» формулы дает уже *противопоставление*: «*tam nobilis quam ignobilis*». Кэрл из полноправного свободного превращался в антипода знатного человека, в неблагородного, незначительного представителя приниженого сословия. Мало того, иногда выражение «*ge eorl ge ceorg*» передавалось в еще более искаженном виде — «*sit comitum sit villanorum*»<sup>14</sup>. Здесь фиксировалось уже коренное переосмысление понятий доклассового общества с точки зрения феодального права нормандской эпохи: эрл из родовитого человека становился под пером переводчика графом, а свободный кэрл — зависимым и бесправным вилланом. Подобным же образом термин «*bunda*», обозначавший крестьянина, домохозяина, заменяли в переводе термином «*liber raucere*», который совершенно не соответствовал содержанию перенесенного в Британию скандинавского понятия, но зато выражал изменения, происшедшие в социально-имущественном положении английских крестьян к XII веку<sup>15</sup>. В латинском варианте «Законов Кнута» термин «*eorl*» заменен «*dives*», а «*ceorgl*» — «*raucere*»<sup>16</sup>.

Пример «феодализирующей» тенденции латинского перевода памятников англосаксонского права дает текст одного из предписаний короля Кнута.

англосаксонский подлинник

«О верности Господу . . . Будем всегда верными и преданными нашему Господу, всеми силами будем поддерживать его славу и исполнять его волю . . .»

перевод на латынь

«О верной службе господам . . . Будем во всем верными нашим господам и достойными их доверия, и всеми силами возвысим их славу и будем исполнять их волю . . .»<sup>17</sup>

То, что чисто религиозный мотив подменен предписанием верно служить и подчиняться земным властителям, возможно, объясняется не сознательным намерением переводчика, который, конечно, преданность высшему господину должен был ставить выше вассальной зависимости от сеньюров, а непониманием им смысла подлинника.

Переводчики англосаксонских документов на латынь иногда признавались в неспособности постичь содержание переводимых ими текстов. К одной грамоте X века была впоследствии сделана характерная приписка: «современникам» (в XII веке?) «варварский язык» документа был настолько непонятен, что они могли лишь слово в слово его скопировать<sup>18</sup>. Такое признание делает честь добросовестности писца, ведь в других случаях непонятные места переводились искаженно или же просто пропускаясь<sup>19</sup>.

О препятствиях, с которыми сталкивались переводчики, свидетельствует запись автора хроники Рамзейской аббатства: все грамоты, хранившиеся в его архиве и составленные на «варварском английском языке», монахи с большим трудом перевели на латынь, чтобы их могли понимать последующие поколения<sup>20</sup>

Переводческая практика писцов англо-нормандского периода отражает конфликт между латынью и народным языком, так сказать, в «нечиستم виде», поскольку ко времени, когда были произведены эти переводы, древнеанглийский язык оказался непонятным, а выраженные с его помощью социальные понятия перестали соответствовать изменившейся общественной реальности. Однако дело не исчерпывалось одним непониманием, так же как перевод юридических документов, грамот, записей права не сводился к чисто филологической задаче: этот перевод из одной системы категорий в другую служил средством воздействия на старые общественные порядки и их приспособления к новым социальным потребностям.

В таком случае самые эти искажения могут служить для исследователя важными свидетельствами. Он найдет в них неумышленные смещения значения, что поможет ему проследить эволюцию феодального общества. Историк обнаружит, кроме того, и намеренное перетолкование социально-правовой терминологии в интересах господствующего класса.

\* \* \*

«Сколько неожиданностей, вероятно, ожидало бы нас, — замечает Блок, — если бы мы, вместо того чтобы корпеть над путаной (и, вероятно, искусственной) терминологией податных списков и каролингских капитуляриев, могли, прогулявшись по тогдашней деревне, подслушать, как крестьяне сами называют свои состояния или как сеньоры именуют состояния своих подданных... так можно было бы, по крайней мере, достичь глубинного пласта»<sup>21</sup>.

Да, легко поверить, что историку, имеющему дело с латинскими формулировками раннесредневековых документов, встретилось бы при подобном ретроспективном путешествии во времени множество вещей, которые он никак не предполагал найти в каролингской деревне! Мы ничего о них не знаем, так как мысль жителей франкской деревни не была зафиксирована в каких-либо памятниках, она исчезла вместе с этими людьми...

Тем не менее, и здесь возможен, как нам кажется, своего рода обходной путь. Нельзя прогуляться по франкской деревне с целью подслушать, как именовали — и понимали — собственные социальные отношения сами ее жители, — но историки, интересующиеся подобными сведениями, могут заглянуть в сельскую местность в тех странах, которые представляют в этом отношении куда более благоприятные условия. Мы имеем в виду страны, где латынь не вытеснила народный язык из письменности и где, следовательно, памятники более непосредственно воплощают массовое сознание и позволяют глубже проникнуть в ткань социальных отношений. Их средневековые источники раскрывают необыкновенные богатства.

Сведения, содержащиеся в исландских, норвежских, шведских и датских правовых и повествовательных источниках, исходят из первых рук: эти памятники записаны не представителями какой-либо специфической замкнутой группы, обособленной от остального общества образом жизни, образованием, культурой и социальной и идеологической функцией, наподобие церковных *litterati*, но лицами, принадлежавшими к тем же слоям, о которых и для которых эти памятники были созданы, — к бондам, свободным поселенцам, участникам народных сходок. Составители саг и правовых записей не были отделены от остального общества тем лингвистическим барьером, который породил все описанные выше трудности. Язык этих источников максимально близок к устной речи и, следовательно, к

живой мысли людей, их создавших. Древнескандинавские правовые памятники возникли, вероятно, как запись «рассказов о праве» (*lagsaga*) на народных собраниях и по временам содержат следы прямой речи. В скандинавских источниках «автопортрет» общества обладает несравненно большей достоверностью, нежели в континентальных источниках, написанных на латыни. Здесь историк не сталкивается с сильно преломляющей действительность призмой, какой являлись латинские средневековые памятники.

Терминология и фразеология последних в немалой мере стилизовала картину социальной действительности, уподобляя ее античным образцам. Ограничимся хотя бы примерами, приводимыми Блоком: франкский граф превращался в римского консула, архиепископ — в *archiflamen*, в жреца Юпитера, *фьеф* — в *fiscus*. Подобное переодевание, когда, скажем, портрет средневекового государя списывают с портрета римского цезаря, само по себе представляет интерес для историка культуры, который найдет в этой приверженности к традиционной топики проявление важных особенностей средневекового сознания, но исследователя социальных отношений эти лишённые исторической определенности клише ставят в трудное положение. Напротив, авторы памятников на древнескандинавском языке применяли живую лексику, функционировавшую в их обществе, не только при характеристике современных им отношений, но и при описании минувших времен, и потому говорили о своем обществе даже в тех случаях, когда их мысль была обращена в прошлое.

Скудной, отвлеченной терминологии континентальных «варварских прав», которая нередко скорее затемняет реальные общественные градации, нежели просвещает относительно их существа, скандинавские записи права противопоставляют исключительно дифференцированную и фиксирующую самые различные оттенки смысла социальную лексику.

В самом деле, кто скрывался за таким обозначением судебников, записанных на вульгарной латыни, как «*pobilis*»? Был ли то представитель старой родовой знати, или человек, сравнительно недавно поднявшийся из рядовых свободных, возвысился ли он благодаря обогащению либо на службе королю? Или же прав Ф. Гекк, считавший саксонских нобилей «старосвободными»? Можно лишь строить более или менее обоснованные догадки. В некоторых континентальных «правах» упоминаются разряды, именуемые *primi, meliores, mediani, minores homines, minfledi* и различающиеся размерами возмещений. Но кем были они в действительности и где проходила граница между ними? Являли ли они собой обособленные социальные группы? Реальный смысл подобных терминологических оттенков ускользает от историка. В этих памятниках встречаются указания на то, что размеры штрафов должны определяться *secundum qualitatem personae*. Однако ведь под «качеством» лица можно понимать его родовитость, обладание богатством, семейное положение, степень личной независимости, наконец, отношение к воинской службе. Все эти термины имеют общий недостаток в глазах исследователя социального строя: они неконкретны, неточны, расплывчаты, не вскрывают специфики данного общества.

Напротив, формулировка норм права на древнескандинавском языке выражала все многообразие понятий, употреблявшихся на практике. Здесь и термины, указывающие на происхождение человека, на принадлежность его к роду знатных или свободных, и обозначения свободы, родовитости, полноправия, законнорожденности, обладания наследственным владением, и не менее многочисленные выражения разных степеней неполноправности, зависимости, послушания; наряду с этим существует ряд относительных определений статуса — по сравнению с другими лицами, и т. д.<sup>22</sup>

Один и тот же человек в зависимости от конкретных условий, в разных социальных ролях, может быть квалифицирован по-разному. Мадр — человек, мужчина, свободный соплеменник. Полноправный член общества именуется «бондом» (*bóndi*), т. е. поселенцем, земледельцем, хозяином, владельцем собственной усадьбы, главой семьи, супругом, причем в определен-

ном контексте это обозначение могло выступать в качестве достаточно высокой социальной и этической оценки лица, в особенности когда речь шла о «лучших бондах» (*beztir böndr*), а в других связях приобретало пейоративный смысл — противоположность аристократам. В таком смысле в поэзии и сагах употребляется и термин *karl*, «мужик», в отличие от знатного — «ярла»; но «карл» значил также «свободный», «мужчина», «старик». Бонд мог быть поименован, далее, «свободным», «независимым» (*frjáls*, от *fri hals*, букв. «свободная выяз») — обычно в противоположность несвободному, и «тэнмом». Выражением *þegn ok þraell*, «свободный и раб», обозначалось весь народ (как правило, всеобщее народное ополчение); но термин *þegn* имел и иной смысл: «подданный», «подвластный королю». Когда нужно было подчеркнуть происхождение человека от свободных, «добрых» предков, его именовали *árborinn* (или *arborinn*) *maðr* и *aettborinn* *maðr*, «родовитый», «старосвободный», «обладающий природженными наследственными правами». На родовитость, как бы спроецированную на земельное владение семьи, указывал термин *öðalborinn* *maðr*, «человек, рожденный с правом на одаль», т. е. наследственное владение. В тех случаях, когда речь шла об отношении владельца земли к ее арендатору, первый именовался *landsdróttinn*, *jarðeigandi*, «владелец, господин земли» (в противоположность *leiglingingr*, *leigulíði*, *landbúi* — арендатору, поселенцу на чужой земле). Другое обозначение полноправного владельца одалья — «хольд» (*hauldr*, *höldr*); в Западной Норвегии в XII и XIII веках так называли верхушку бондов, противопоставляя ее рядовым бондам. Но более раннее значение этого термина — «человек» вообще (см. песни «Эдды»). Бонды как население страны иногда фигурируют под именем *landmenn* или *landsmúgr* (последнее выражение значило также «простонародье»).

Мы привели лишь термины, обозначавшие полноправных свободных, тот слой общества, над которым возвышались привилегированные — знать и служилые люди короля, а ниже которого располагались неполноценные в социальном отношении, зависимые и несвободные. Для них в свою очередь существовала целая группа терминов, передававших обширную гамму значений, — от свободных, но неженатых и не имевших самостоятельного хозяйства людей, до рабов. Легко убедиться в том, что каждый из этих терминов имел несколько оттенков: все скандинавские социальные понятия полисемантичны. Представитель одного и того же социального слоя характеризуется при помощи этих терминов с самых различных сторон, — в качестве члена тех или иных коллективов и групп, в сопоставлении (и противопоставлении) с другими лицами равного или иного статуса, в отношении к имуществу, в частности, к земельной собственности, как субъект права и т. д.

Расшифровка терминов, данная выше, весьма приблизительна: мы уже лишены возможности полностью уловить смысл многих из них и не слышим сопровождавшие их некогда обертона. Вчитываясь в древнескандинавские тексты, замечает самый проникательный их исследователь В. Гренбек, мы начинаем подозревать, что должны заново выучить значения всех слов.<sup>23</sup> Несомненно, тем не менее, что большая часть этих социальных обозначений включает в себя высокую оценку общественного статуса свободного человека. Сознание собственного достоинства, чувство чести, гордость за свой род, уверенность в себе, проистекающая из факта принадлежности к независимым и уважаемым семьям, — все это окрашивало применяемую к бондам терминологию, сообщая ей совершенно определенный этический оттенок. Если бы мы знали, писал Блок, «как сами крестьяне называют свои состояния». Но скандинавские определения свободного — это именно самохарактеристики! Они могут служить важным и надежным материалом для изучения самосознания людей того времени.

Слово в этой системе мысли обладало магической силой, оно никогда не нейтрально, — оно либо благотворно, либо вредоносно. В особенности это касается имен и прозвищ человека. От того, как его нарекают, во многом зависит его жизнь и удача. Известно о судебных тяжбах из-за слов, ска-

занных одним человеком по адресу другого. В древнем праве имелись постановления, угрожавшие карами за словесные оскорбления, — но это не ругательства или бранные клички в современном понимании: злонамеренные выражения могли причинить вред человеку или погубить его. Поэтому и социальная титулатура не была нейтральной с моральной точки зрения.

Нужно еще учесть, что сознание скандинавов вплоть до XIII века (если не далее), несмотря на христианизацию, оставалось еще очень чутким к древней мифологии. Социальный строй они тоже были способны осмысливать в категориях мифа. Одна из эддических песен — «Песнь о Риге» представляет собой «мифологическую социологию» родового общества; социогенез — происхождение знати (ярлов), свободных (карлов) и несвободных (трэлей) — возводится здесь к деятельности божества — Рига.<sup>23а</sup> На фоне языческого мифа могла быть дана генеалогия не только королевской династии; в «Песни о Хюндле» исчисляются роды некоего норвежца Отгара, и его подлинная родословная сливается с родословными знатнейших и древнейших северных родов, общегерманских легендарных героев и даже богов, — и все это, по-видимому, с той целью, чтобы на предстоящей судебной сходке доказать право Отгара на обладание наследственной земельной собственностью!<sup>23б</sup> Таким образом, скандинавы были склонны мифологизировать и поэтизировать свое происхождение и тем самым обосновывать собственное достоинство. Не этим ли объясняется длительная и прочная связь древнего германского права с мифологией и поэзией?

Чрезвычайное богатство скандинавской социальной терминологии и ее многозначность связаны, как нам кажется, с тем, что при описании правовых казусов или общественных конфликтов люди той эпохи всякий раз находили оттенок понятия, который отвечал данной ситуации. Ибо они мыслили конкретными образами в большей мере, чем абстракциями. Не потому ли скандинавские судебники несравненно больше по объему и подробнее любой континентальной «варварской правды», написанной по-латыни? В них, как правило, наглядно изображаются самые различные частные случаи, требующие правового урегулирования, и огромное значение придается всем деталям; общие же нормы встречаются не часто. Казуистичность — характерная черта всех вообще «варварских прав», но нигде не достигает она таких масштабов, как в записях шведских, норвежских и исландских обычаев. Конкретно-образное мышление, разумеется, не было особенностью одних лишь северных германцев, тем не менее найти соответствующее воплощение оно могло, очевидно, только там, где латынь не вытеснила народные диалекты из сферы письменности.

В результате бонды выступают в записях северного права не в виде бесплотных абстракций, а как люди со многими гранями, как социально определенные фигуры, о которых историк может составить достаточно ясное представление, в особенности если его дополнить обильными данными родовых саг, рассматривающих бондов в еще более сильном приближении, в индивидуальном облике. В записях обычного права бонды вырисовываются перед нами, естественно, в плане нормативном (сколь ни своеобразна эта нормативность), саги же дают их реальное изображение и позволяют познакомиться с их жизнью во всех ее проявлениях, — уникальная возможность, какой социальный историк средневековья нигде больше не получает! Саги, детально описывающие конфликты в среде бондов, судебные тяжбы между ними, примирения и сделки, нередко оказываются великолепными источниками и для изучения права<sup>24</sup> и всех других сторон социального строя.

Из исландских саг мы узнаем, кроме того, каким социальным качествам человека придавали тогда особое значение. Правовые и имущественные различия, единственные, которые выделяет латинская терминология (знатный-незнатный, свободный-несвободный, богатый-бедный), переплетаются в сагах с совершенно иными оценками, имевшими в глазах и авторов и аудитории не меньшую, а может быть и большую важность. Могушественный

человек не только богат; в представлении исландца или норвежца он прежде всего родовит и удачлив, счастлив, «богат» друзьями (vinsæll). «Счастье», «удача», «судьба», «везенье», «доля» — оттенки одной и той же центральной категории мировоззрения этих людей. Ее нелегко совместить с теми социально-правовыми и имущественными градациями, которые упоминаются в латинских средневековых источниках и которыми собственно оперируют современные историки. Может возникнуть возражение против включения подобного иррационального понятия в систему реальной социальной классификации. Не будем его туда включать, но присмотримся все же к смыслу, который придавали средневековые скандинавы этому понятию.

Нужно вновь подчеркнуть, что любой перевод терминов, обозначающих у скандинавов группу понятий, связанных с удачей, благополучием, везением, судьбой, всегда будет относительным, ибо они обладали особым, впоследствии утраченным содержанием. В данной связи нет возможности вдаваться в обсуждение этого сложного вопроса. Ограничимся немногими соображениями, которые кажутся нам существенными для прояснения социальной классификации, применявшейся северными германцами.

Судьба, по их представлению, — не универсальный рок, высящийся над людьми. Судьба — в самих людях, это детерминированность их поступков, всего поведения человека, — он с нею рождается, ибо каждому уготована его собственная участь. Однако судьба, удача не полностью индивидуализирована — она скорее принадлежность семьи, рода и наследуется людьми, к нему принадлежащими. Знатные люди из старинных родов «богаче» удачей, чем люди незнатные и худородные, и она обнаруживается как в их физических и моральных качествах, так и в их поступках и достигаемых ими результатах. Человек зажиточен, пользуется общественным влиянием и уважением именно потому, что обладает «счастьем». «Счастливый» значит «богатый», «знатный», «могущественный», «уважаемый», «обладающий высоким достоинством».

«Человека звали так-то, был он сыном такого-то, сына такого-то; и был он благополучен и славен» (stógaufgr ok ágaetr), — этими словами нередко вводятся персонажи в исландских сагах. В понятии auðgr<sup>25</sup> «благополучие», «удачливость», «счастье» и «богатство» максимально сближаются, точнее, изначально слиты воедино, не разделены. Человек счастлив и чувствует себя полноценным только тогда, когда он включен в плотную сеть социальных связей<sup>26</sup>. И наоборот, несчастнейший из людей — изгой, поставленный вне закона, т. е. вне всеобщей связи людей, он как бы уже и не человек, а «оборотень», волк, чудовище. С точки зрения германца, свободные делятся на более и менее благополучных, т. е. людей в разной мере удачливых, счастливых. Тем, насколько наделяны человек и его род везением, определяются и их социальный престиж и материальное богатство: этическая оценка стоит на первом месте.

Можно, конечно, применить к этому обществу ту систему социальной классификации, которая сложилась на латинском средневековом материале, и ограничиваться делением норвежцев, шведов или исландцев на знатных и незнатных, богатых и небогатых и т. д., но придется признать, что сами эти люди так себя не классифицировали. Понятия, которыми они пользовались, куда более богаты содержанием и, как мы видели, подчас лишь с трудом доступны нашему сознанию.

Латинские средневековые памятники дают «объективную» характеристику человеческих состояний: они судят о людях, так сказать, «извне», на основе их имущественного, правового и политического статусов. Соответствующие же германские источники идут как бы «изнутри»: «внешний» статус теснейшим образом связан с «субъективными» факторами, с самооценкой человека и с этической оценкой его окружающими, обществом. Деление на «объективное» и «субъективное» плохо применимо к этому сознанию, ибо само оно так мир не расчленило. Социальная роль не была внешней по отношению к внутренней сущности индивида; считалось, что они находятся

между собой в полной гармонии, и отсутствие ее казалось чем-то неестественным. От знатного и богатого ожидали благородного поведения и сопутствовавшего ему комплекса положительных личных качеств; наоборот, человеку низкого положения отказывали в соответствующих моральных признаках. Поэтому субъективная сторона человеческой индивидуальности органически включалась в социальную характеристику члена общества.

Социальные понятия у германцев, как мы видели, обычно имели не одно, а ряд значений. Содержание понятий «владение», «богатство», не исчерпывалось материальным достатком, но предполагало кроме того личные качества владельца: «счастье», «гордость», «благородство», «доблесть», «удачу», «могущество», «власть». Зато не существовало понятий, которые выражали бы только вещную, чисто хозяйственную сторону обладания имуществом, безотносительно к лицу, им пользовавшемуся<sup>27</sup>.

Дело, видимо, не только в текучести и многозначности этих понятий, отражающей как особенности мышления, не склонного к строгой логической классификации, так, нередко, и нечеткость самих социальных градаций, которые эти понятия отражали, — дело в том, что средневековые скандинавы вообще несколько иначе членили социальную действительность. Критерии, применяемые ими при описании собственного общества, опирались на специфическую систему ценностей. В центре этой системы находились определенные человеческие качества: родовитость, удачливость, везение в отношении с людьми, наличие многочисленных родичей и друзей; что же касается богатства, то оно было, несомненно, существенным, но производным признаком. Материальное благополучие — компонент «счастья», доброй судьбы человека, семьи, рода.<sup>28</sup>

Историк не может ограничиваться исследованием одного лишь самосознания людей изучаемой им эпохи и всегда применяет научные критерии расчленения материала. Но в равной степени неправильно было бы и не принимать во внимание «субъективную» сторону социальной действительности и не вдумываться в те оценки, которые давали себе сами эти люди. При анализе терминологии исторических источников именно данная сторона дела приобретает особое значение.

Исторический процесс, представляющий неразрывное единство объективного и субъективного, не может быть правильно понят, если элиминировать из него человеческое сознание — активную составную часть социальной практики, во многом определявшую человеческое поведение.

\* \* \*

Наши наблюдения можно было бы расширить за счет анализа памятников на древнеанглийском, фризском, саксонском и других германских языках. Вопрос, однако, заключается не в количестве материала, который подтвердил бы вышеприведенные предположения. Не следует ли рассматривать конфронтацию мертвой латыни континентальных источников с живым языком источников северогерманских как своеобразный эксперимент?

История не относится к разряду опытных наук. Явления прошлого невоспроизводимы. Но в стремлении заставить историю раскрыть свои тайны, погребенные под пластами окостеневших знаковых систем, ученый, видимо, вправе обратиться к памятникам, созданным на том языке, который сохранял живую связь с реальной социальной деятельностью людей.

В сравнении с богатейшей социальной терминологией народных диалектов, выражающей огромный объем понятий и их оттенков, соответствующие латинские категории в раннесредневековых памятниках выглядят далекими от действительности; они явно не передают ее сложности. Разумеется, во многом от историка, его таланта и применяемой им методики, зависит, в какой мере памятники на латинском языке, образующие главный массив источников этого периода, все же способны ответить на вопросы, касающиеся существа общественных отношений и институтов. Тем не менее, социальная

терминология вульгарной латыни, лишенная гибкости и полисемантической, — то есть именно тех качеств, которые были в высокой степени присущи народной терминологии и породившему ее сознанию, — дает лишь ограниченную возможность для исследования общественных градаций и состояний в период раннего средневековья. Трудно прощупать пульс живой жизни сквозь омертвевшую ткань латинского словарного и фразеологического фонда. Многообразные нюансы реальных отношений между людьми, не говоря уже об их самосознании и самооценке, скрадываются, и поэтому наши знания по этим важнейшим вопросам остаются очень приблизительными.

Повторим еще раз: явление билингвизма заслуживает пристального внимания и представляет несомненный интерес с точки зрения историко-культурной. Памятники на народных языках возникли на периферии раннефеодального мира. Разумеется, социальный строй скандинавских стран, донормандской Англии, Фрисландии или Саксонии имел глубокие отличия от франкских или южногерманских порядков, и перенос наблюдений, сделанных на северогерманском материале, в другие районы Европы невозможен. Очевидно, для медиевиста, изучающего общество в регионах господства вульгарной латыни, эти наблюдения могли бы прежде всего играть роль «поправочного коэффициента». Их следовало бы учитывать при оценке латинских источников для того, чтобы яснее представлять себе их неполноту и неточность информации, которую можно из них извлечь, и, следовательно, относительность получаемых выводов о социальных связях и статусах. Такого рода коррективы чрезвычайно важны, ибо нет ничего опаснее иллюзий, порождаемых изучением источников, превращающихся в глазах доверчивого историка в «зеркало» действительности. За огрубленной и подчас антикизирующей юридической классификацией латинских памятников, изобилующих общими местами, историку важно разглядеть живую сеть человеческих отношений. Если же он не в состоянии обратиться до них вследствие специфики этих памятников, то он по крайней мере должен был бы отдавать себе отчет в пробелах, может быть, отчасти восполнимых при помощи гипотезы, опирающейся на более богатый и достоверный материал, заимствованный из другого региона с народной письменностью.

Приведенные выше данные о северогерманской социальной терминологии невозможно свести целиком к специфике одной лишь периферии Европы. Они, на наш взгляд, порождены общим варварским субстратом, сокрытым, однако, на континенте средневековой латынью, тогда как в Скандинавии или Саксонии он был обнажен. При господстве в письменности вульгарной латыни продолжали существовать народные диалекты, на которых основная масса населения говорила, думала и в категориях которых формировала и выражала свои социальные понятия. Нечеткость этого массового сознания, закрепляемая тем, что оно долгое время оставалось бесписьменным, находилась в разительном противоречии с классификациями официальной латыни.

Лингвистический дуализм в феодальной Западной и Центральной Европе имел достаточно четко выраженную социальную окраску: господа и подданные, если не всегда говорили на разных языках, то пользовались совершенно несоизмеримыми возможностями фиксации своих взглядов и мыслей. Блок с полным основанием говорит о социальной «иерархизации языков» в средние века. Но этот «иерархический билингвизм» выражал вместе с тем и два очень разных способа моделирования социальной действительности<sup>29</sup>.

1. Marc Bloch. *La société féodale*. Paris, 1968, p. 122—123 (1-е изд. 1939). Рус. издание: Марк Блок. Апология истории или ремесло историка. М., 1973. Приложение, стр. 132.

2. См. богатый идеями доклад А. Дюпрона на XIII международном конгрессе исторических наук: A. Dupront. *Langage et histoire*. XIII<sup>e</sup> congrès international des sciences historiques, Moscou, 16—23 août 1970. Moscou, 1970.

3. Сошлемся в частности на работы А. И. Неусыхина, который исследовал «варварские правды», записанные на вульгарной латыни, но подчеркивал необходимость установления терминологических параллелей между ними и записями обычного права на народных германских диалектах (англосаксонскими и норвежскими судебниками). «Латинские термины, — писал он, — часто не в состоянии точно выразить несоответствующие им реальные общественные отношения варварских племен». Однако параллели эти А. И. Неусыхин считал допустимыми лишь в тех случаях, когда в континентальных «правдах» одни и те же явления обозначены одновременно латинскими и германскими терминами. «Подобные терминологические сближения зачастую служат немаловажным дополнительным источником для познания существа тех явлений, которые обозначаются сходными терминами». А. И. Неусыхин. Возникновение зависимого крестьянства как класса раннефеодального общества в Западной Европе VI—VIII вв., М., 1956, стр. 54.

4. О проблеме перевода применительно к периоду раннего средневековья см. Ph. Heck. *Übersetzungsprobleme im frühen Mittelalter*. Tübingen, 1931.

5. Ph. Heck. *Die Gemeinfreien der karolingischen Volksrechte*. Halle, a. S., 1900; idem. *Die Ständegliederung der Sachsen im frühen Mittelalter*. Tübingen, 1927; idem. *Drei Studien zur Ständegeschichte*. Stuttgart, 1939; W. Wittich. *Die Frage der Freien*. «Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Germanistische Abteilung», XXII. Bd, 1901; H. Brunner. *Ständerechtliche Probleme*. Ibidem, XXIII. Bd. 1902; P. Vinogradoff. *Wergeld and Stand*. Ibidem, XXIII. Bd., 1902.

6. W. Heinemeyer. *Beneficium-non feudum, sed bonum factum*. — «Archiv für Diplomatik», 15. Bd., 1969, S. 155—236.

7. F. Seebohm. *The English Village Community*. 4th. ed. London, 1905. Попытку возвратиться к подобной точке зрения на англосаксонские грамоты представляет работа Т. Н. Астон. *The Origins of the Manor in England*. — «Transactions of the Royal Historical Society», 5th ser., vol. 8, 1958.

8. P. Vinogradoff. *Romanistische Einflüsse in Angelsächsischen Recht: das Buchland*. — «Mélanges Fitting», II. Bd., 1908.

9. F. Maitland. *Domesday Book and beyond*. Cambridge, 1897. Ср. E. John. *Land Tenure in Early England*. Leicester, 1960; idem. *Orbis Britanniae and other Studies*. Leicester, 1966.

10. W. de Gray Birch. *Cartularium Saxonum*, vols. I—III. London, 1885—1893, N 124: *Ulenbeorge þe Beortulf cyng gefreoda and gebocoda into Eveshonne...* Ср. ibidem, N 1320: *North Heanbyrig. Wiglaf cyning gefreode and becte into mynstre... Offa gebecte into Wigera ceastre...*

11. См. А. Я. Гуревич. Роль королевских пожалований в процессе феодального подчинения английского крестьянства. — «Средние века», IV, 1953.

12. P. Vinogradoff. *Villainage in England*. Oxford, 1892, p. 119 ff.; idem. *English Society in the Eleventh Century*. Oxford, 1908, p. 431 ff.; E. А. Косминский. Исследования по аграрной истории Англии XIII в. М.—Л., 1947, стр. 414 сл.; М. А. Барг. Исследования по истории английского феодализма в XI—XIII вв. М., 1962, стр. 349 сл.

13. F. Liebermann. *Die Gesetze der Angelsachsen*. I. Bd., Halle (Saale), 1903, S. 50, 173, 456.

14. Ibidem., S. 170, 171, 191.

15. Ibidem, S. 260.
16. Ibidem, S. 277.
17. Ibidem, S. 300—301;

I Cnut. Ad fidelitatem erga Dominum. 20... utan beon á urum hlaforde holde and getrywe and aefre eallum mihtum his wurðscipe raeran and his willan gewyrca...

Quadripartitus. De fidelitate dominis exhibenda. 20... simus dominis nostris per omnia fideles et credibiles et eorum gloriam totis uiribus exaltemus et uelle faciamus...

18. Birch. N 774: Scribitur etiam in ista regis Eadmundi collacione Anglice ipsius tenor carte principalis de verbo ad verbum quam quidem tum propter figurarum ignoranciam tum propter vocabulorum barbariem praesentibus minime ad praesens duximus interserendam...

19. Ср. Birch, NN 618 и 619, 738 и 739, 1132 и 1133. Ср. еще две редакции завещания Уинчестерского епископа Aelfsige (первая половина X в.) — подлинную древнеанглийскую и позднейшую латинскую:

«... желаю, чтобы был освобожден каждый человек, пребывающий в рабстве в пределах епископских владений...»

(pæt ie wille pæt man gefreoge aelcne witeþeowne mannan þe on þam biscoprice sie...)

Birch, N 652 и 654.

«желаю, чтобы все свободные и служилые люди, населяющие епископство, знали...»

(uolo quod omnes liberi ac seruiantes homines, inhabitantes episcopatum, sciant...)

20. Chronicon Abbatiae de Rameseia, ed. by Macray. Rolls Series, p. 161, 176: ...cartas et cyrographa... de Anglico in Latinum ad posterorum notitiam curavimus transmutare...; ... universas itaque cartas et cyrographis quae in archivis nostris Anglice barbarie exarata invenimus non sine difficultate et taedio in Latinis apices transmutatis...

21. Marc Bloch. Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien. Paris, 1961, p. 84; Марк Блок. Апология истории..., стр. 90.

22. Konungborinn, lendborinn, hauldborinn, áðalborinn, frjálsborinn, fullu borinn, árborinn, aettborinn, óðalborinn, beztr maðr; karl, recs þegn, drengr, þýborinn maðr, leysingi, frjálsgjafi, þyrmslumaðr, þraell, hrisungr, hornungr, löskr maðr; jafnborinn, jafnréttismaðr, hálfrettismaðr, betrfeðrungr.

23. W. Grönbech. Kultur und Religion der Germanen. I. Bd. Darmstadt, 1961, S. 40. Первонач. изд.: Vor Folkeætt i Oldtiden, Kopenhagen, 1909—1912.

23а. См. А. Я. Гуревич. К истолкованию «Песни о Риге». «Скандинавский сборник», XVIII, Таллин, 1973; А. Gurewicz. Tripartitio Christiana — tripartitio Scandinavica. «Kwartalnik Historyczny», R. LXXX, 1973.

23б. См. А. Gurevich. Edda and Law. Commentary upon Hyndlolióð. «Arkiv för nordisk filologi», 88, 1973.

24. См. А. Heusler. Das Strafrecht der Isländersagas. Leipzig, 1911.

25. Ср. др. англ. éadig, «счастливый», «процветающий», «удачливый».

26. В «Речах Высокого» (Hávamál), древнеисландском поэтическом собрании афоризмов житейской мудрости, богатство названо «самым неверным из друзей» и умеренный достаток объявлен более предпочтительным, чем изобилие. Наличие сына, сородичей и друзей, а прежде всего память о славных поступках, — вот что ценится превыше всего. Плохо одинокому! — таков лейтмотив этой эддической песни. Нужно уметь ладить с людьми, устанавливать с ними тесные связи, тогда человеку не страшны испытания, посылаемые судьбою. «Речи Высокого» иногда толкуют как кодекс морали «маленького человека», прагматично и не без цинизма созерцающего нелегкую и чреватую опасностями жизнь и ищущего наиболее безопасных путей.

Jan de Vries. Altnordische Literaturgeschichte. I. Bd. Berlin, 1964, S. 50.

27. Термин *ríkr* означал «могущественный», «сильный», «властный». Лишь в конце XIII века появляется, под иноземным влиянием, новое дополнительное значение этого термина «богатый», вытесняющее прежние значения. См. R. Cleasby, G. Vigfusson, W. A. Craigie. An Icelandic-English Dictionary. Oxford, 1957, p. 499.

О нерасчлененности понятий «богатство» и «счастье», «удача», «благородство» и т. п. в древнеанглийском языке см. работу: E. Leisi. Aufschlussreiche altenglische Wotrinhalte. — «Sprache — Schlüssel zur Welt». Düsseldorf, 1959, S. 316.

28. В упомянутой выше «Песне о Риге» (*Rígsþula*) различия между знатью, свободными и рабами выражаются не только в материальном достатке, но, и в первую очередь, в личных качествах, моральных и физических; благообразию и благородству знати противостоит грубоватая простота карла, рабы же изображены карикатурно уродливыми и отталкивающими.

29. О «блокировании» культуры «низов» культурой высших слоев общества в период раннего средневековья см. J. Le Goff. Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne. — «Niveaux de culture et groupes sociaux». Paris-La Haye, 1967, p. 29.

## К ДЕШИФРОВКЕ ПОЗИЦИИ МЕМУАРИСТА

(Павел I в записках Н. А. Саблукова)

К. А. Кумпан, И. А. Паперно

6 ноября 1796 года Саблуков<sup>1</sup> услышал в гостях, что императрица занемогла, он тотчас же сбежал вниз по лестнице, бросился в свой экипаж и поскакал по улицам Петербурга. «По дороге, — пишет Саблуков, — мне попадались люди разного звания, которые шли пешком или ехали в санях и в каретах, и все куда-то спешили» (Саблуков, стр. 17).

Скончалась Екатерина, воцарился Павел, всем показалось, что каждый дом, двор, Петербург, вся Россия «перевернулись вверх дном»<sup>2</sup>, и «никогда никакое царствование не произвело более полного переворота»<sup>3</sup>. Подчеркнуто антиекатерининское правление Павла современникам, стоявшим еще на точке зрения екатерининской России, показалось миром наизнанку.

Уже в первый день нового царствования началось грандиозное переодевание империи — «был издан ряд полицейских распоряжений, предписывавших всем обывателям носить пудру, косичку или гарбейтель, и запрещавших ношение круглых шляп, сапог с отворотами, длинных панталон...» (Саблуков, стр. 18) «Утром 18 ноября 1796 года, значительно ранее 9-ти часов утра, усердная столичная полиция успела уже обнаружить все эти правила» (Саблуков, стр. 18).

После вступления в столицу «курьезной» гатчинской армии в ее странные прусские мундиры были переряжены петербургские полки. «Но вот пришло, наконец, десять часов и началась ужасная сутолока. Появились новые лица, новые сановники. Но как они были одеты! Невзирая на всю нашу печаль по императрице, мы едва могли удержаться от смеха: настолько все

<sup>1</sup> Николай Александрович Саблуков (1776—1848) — внук камер-лакея Елизаветы Петровны, сын екатерининского преображенского офицера (который выдвинулся при подавлении московского чумного бунта 1771 г., получив чин гвардии капитана, и сделал при Павле I быструю карьеру). Н. А. Саблуков получил прекрасное домашнее образование, с детства свободно овладев несколькими иностранными языками. В начале 1790-х гг. поступил в лейб-гвардии конный полк унтер-офицером и был причислен ординарцем к фельдмаршалу Н. И. Салтыкову. В конце екатерининского царствования совершил заграничное путешествие, детально ознакомившись на месте с прусской системой обучения войск. При Павле I сделал головокружительную карьеру — к 23 годам он был уже гвардии полковником и командовал эскадром. Н. А. Саблуков был одним из немногих лиц, сохранивших расположение императора Павла на всем протяжении его царствования. Положение его не поколебала даже опала отца, который в 1799 г. был отставлен от должности президента мануфактур-коллегии. Мемуары Саблукова — один из интереснейших документов об эпохе Павла. Они были написаны автором в конце жизни по-английски, опубликованы в «Frazier's Magazine for Town and Country» (августовский и сентябрьский номера за 1825 г.), в извлечениях были перепечатаны в 1866 г. по-французски в «Revue Moderne». Сокращенный русский перевод С. А. Раичинского — «Русский архив», 1869, стр. 1869—1951, полный — сб. «Свет», т. 10, 1911, октябрь. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>2</sup> Н. И. Греч. Записки о моей жизни. М.—Л., 1930, стр. 123.

<sup>3</sup> Воспоминания князя Станислава Понятовского, — «Русская старина», т. 95, 1898, стр. 583.

нами виденное напоминало нам шутовской маскарад (*разрядка наша — К. К., И. П.*)» (Саблуков, стр. 19). Ощущение театральности происходящего было подготовлено еще гатчинскими опытами великого князя, с их ориентацией на «чужое поведение» (во многих случаях — на Петра I). После вступления Павла на престол гатчинские потешные войска заполнили дворец, столицу, империю; приватный маскарад великого князя из маленькой Гатчины вышел на площадь. Система оценок перевернулась — вчерашний маскарад стал восприниматься совершенно серьезно. При Екатерине, как пишет Саблуков, офицеры часто смеялись над гатчинцами. Саблуков, побывавший в Берлине и познакомившийся там с прусской выправкой, любил потешать своих товарищей, передразнивая прусских офицеров и солдат. При Павле это умение сослужило ему службу: «Будучи, как я уже упомянул, хорошо знаком с прусской выправкой, я усвоил себе с большой легкостью первые уроки наших гатчинских наставников, а в одиннадцать часов, во время парада так отличился, что император подбежал ко мне, чтобы меня похвалить» (Саблуков, стр. 24—25). Более того — Саблуков перерядился одним из первых: «... мне удалось на другое же утро явиться в новой форме, передразнивая гатчинцев à s'y prendre, вследствие чего командир немедленно назначил меня в этот день в караул. <...> Никогда не забуду я этого дня и ночи, проведенных мною в карауле во дворце. Что это были за суета, что за беготня вверх и вниз, взад и вперед! Какие странные костюмы! Какие противоречивые слухи!» (Саблуков, стр. 20).

Новые наряды воспринимались как шутовские костюмы, смехотворная, гаерская одежда, которая так переменяла человека, что знакомые не узнавали друг друга, «говорили без взаимного разумения»<sup>4</sup>. Бывший адъютант князя Зубова Копьев, встретив на улице одного из своих друзей, переодетого в новый павловский мундир, сказал ему: «Добрый день, прекрасная маска!» — за что, по слухам, был немедленно изгнан из Петербурга<sup>5</sup>. Аппартаменты дворца наполнились пришельцами, в costume смешном и новом, старые придворные последовательно удалялись, чтобы расчистить место для гатчинских капрапов.

По свидетельству Саблукова, в течение четырехлетнего царствования Павла цвет и покрой мундиров были изменены не менее девяти раз. Переодевание, «то есть карнавальные смены одежд, жизненных положений и судеб»<sup>6</sup>, сопутствует всему царствованию Павла, как бы превращая его в грандиозный карнавал. Осмысление павловской эпохи как карнавальное свойственно многим мемуаристам, и прежде всего — Н. А. Саблукову. Реконструкцию такого мироощущения, сосуществовавшего, очевидно, с иными, и предлагает эта статья.

Карнавальная логика перемещения верха и низа в павловскую эпоху принимает форму внезапных передвижений по ступеням служебной и социальной лестницы. «Господин делался графом, граф князем, а князь принцем, советник, генерал, комнатный лакей — превосходительством», — пишет Массон<sup>7</sup>. Случаи внезапных падений и возвышений стали обыденным явлением, породившим ощущение постоянной неуверенности, зыбкости. «Нередко за ничтожные недосмотры и ошибки в команде офицеры прямо с парада отсылались в другие полки и на весьма большие расстояния. Это случалось настолько часто, что у нас вошло в обычай, будучи в карауле класть за пазуху несколько сот рублей ассигнациями, дабы не остаться без денег

<sup>4</sup> См. А. С. Пищевич. Жизнь, им самим описанная. 1764—1797. М., 1885, стр. 235.

<sup>5</sup> Массон. Секретные записки о России. Т. I, М., 1918, стр. 123. Интересно, что другой мемуарист — Греч, рассказывая тот же эпизод по-иному, сохраняет мотив восприятия новых костюмов как шутовских, маскарадных. По его версии, Копьев появился в наряде, карикатурно утрировавшем новую форму — с косой до колен, огромными буклями, в уродливой треугольной шляпе и перчатках с крагами, доходящими ему до локтя, уверяя всех, что это и есть новая форма. Павел, якобы, разжаловал его в солдаты. См. Греч, стр. 149.

<sup>6</sup> М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 167.

<sup>7</sup> Массон, стр. 38.

на случай внезапной ссылки» (Саблуков, стр. 31). Постоянные перемещения (мотив движения, начинающий записки Саблукова, проходит через все мемуары о Павле) вызвали представление о временности, промежуточности царствования: Масону казалось, что творения рук Павла — деревянные казармы, манежи, гауптвахты, сторожевые будки — «едва ли продержаться долее, чем их основатель», а самая столица, построенная Петром I на болоте, будет поглощена трясинной<sup>8</sup>.

Павловское царствование — эпоха карнавалных травести. «Во всех гатчинских войсках офицерские должности были заняты людьми низкого происхождения» (Саблуков, стр. 14). Солдаты и офицеры легко менялись местами. Масон описывает следующий эпизод: «Один офицер, проходя по улице в тяжелой шубе, вручил свою шпагу, мешавшую ему ходить, слуге с намерением взять шпагу обратно и снять шубу, когда он приблизится ко дворцу. Он имел несчастье прежде того встретиться с императором. Офицер был разжалован в солдаты, а слуга или солдат был поставлен на его место»<sup>9</sup>. Абсурдность подобных перемещений доведена до предела в анекдоте, рассказанном в книге Коцебу: посадив под арест камердинера Константина, Павел вызвал к себе его младшего брата, прислуживавшего самому императору, и сообщил ему: «Брат твой подлец», и повелел отныне считать младшего брата старшим, а старшего — младшим<sup>10</sup>. Павел предложил братьям поменяться ролями. Произошло обычное для театрального мира превращение незнакового в знаковое. Театральность карнавалного типа подразумевает «обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы»<sup>11</sup>.

Павел любил менять местами зрителей и актеров в своем «театре» — он обязал артистов балета ежедневно наблюдать за разводом войск, присутствовать на парадах. Площадь становится сценой действия. Театральность придворной жизни выносятся за пределы дворца. Специальным указом Павел сделал обязательным при встрече императора на улице останавливаться, выходить из экипажей, простираясь в снегу и грязи. Велено было снимать шапки всем едущим или идущим мимо дворца. Отправляясь на свидания, император, якобы сохраняя *incognito* и «было строго приказано полиции не узнавать государя» (Саблуков, стр. 24). В этих приключениях Павла обычно сопровождал его карнавалный двойник — «Кутайсов, исполнявший роль Фигаро при гротескнейстер Мальтийского ордена» (Саблуков, стр. 46). Их дружба — своего рода «карнавалный мезальянс». Из дворца маскарад выносятся на улицу, приобретающая все свойства карнавала<sup>12</sup>. Император становится карнавальным (площадным) королем: современники воспринимают действия Павла как цепь профанаций. В пурпурном костюме магистра Мальтийского ордена, ордена безбрачных, Павел проезжал по набережной к дому своей любовницы. В облачении священника он позволял себе отправлять церковные службы — «Священной ризою одету, В себе представить

<sup>8</sup> Масон, стр. 67.

<sup>9</sup> Там же, стр. 101.

<sup>10</sup> Царевничество 11 марта 1801 года. СПб., 1907, стр. 302.

<sup>11</sup> М. М. Бахтин. Поэтика Достоевского, с. 159.

<sup>12</sup> В стиле придворного маскарада было обставлено коронавание Павла. Так оно описано в мемуарах В. Н. Голониной. «Император постоянно находил, что слишком мало поздравлявших. <...> А между тем оберцеремонийстер Валуев ничем не пренебрегал, чтобы удовлетворить желанию их величеств. Он заставлял одних и тех же лиц являться по несколько раз под разными предложениями, то как сенаторов, то как депутатов от дворянства, то, наконец, как членов того или другого суда...» См. В. Н. Голонина. «Русская старина», т. 88, 1896, стр. 479.

В последний год царствования Павел сам занялся постановкой маскарадов. «Известно расположение императора Павла к Анне Лопухиной. Каждый день она сопровождалась какой-нибудь новой сценической обстановкой, можно сказать каким-нибудь новым маскарадом. Лопухина любила малиновый цвет и тотчас же малиновый цвет был усвоен императором и всем двором. Все придворные чины являлись одетыми в малиновое.» (Там же, стр. 480). Постепенно Павел начинает сам подыгрывать той роли, в которой его видели современники.

шута свету»<sup>13</sup>. «Всеобщие язвительные насмешки над государем сделались как бы ежедневным занятием петербургского общества»<sup>14</sup>. Головина отмечает другую карнавальную черту павловской эпохи: «...вблизи императора не трепетали, но становились безудержно веселыми. Никогда столько не смеялись, никогда столько не шутили, и никогда еще не приходилось наблюдать, чтобы смех и шутка превращались столь быстро в гримасы ужаса»<sup>15</sup>.

Карнавальный сюжет развивается неумолимо — убийство императора, как побой и развенчание карнавального короля, становится неизбежным. Его предчувствуют все.

Павловский карнавал открывается вакханалией ряженных (гатчинцев) «на улицах Петербурга появились солдаты <...>, из которых многие после усердного угощения хозяев и обильных возлияний в честь Бахуса были подбираемы на улицах в бесчувственном виде»<sup>16</sup>. Заканчивает карнавал — пир убийц. Саблуков пишет, что на следующий день после смерти императора заговорщики собрались «праздновать убийство». Еще больше карнавализует этот эпизод Чарторижский: «Тотчас же после совершения кровавого дела, заговорщики предались бесстыдной, позорной, неприличной радости. Это было какое-то всеобщее опьянение, не только в переносном, но и в прямом смысле, ибо дворцовые погреба были опустошены и вино лилось рекою... В течение первых дней после события заговорщики открыто хвалились содеянным злодеянием, наперерыв выставляя свои заслуги»<sup>17</sup>.

Описание убийства дано Саблуковым как сочетание комических и ужасных сцен: спрятавшегося императора случайно обнаружили за ширмами и вытащили из прикрития, избили со страшной жестокостью, пиная ногами уже мертвое тело. Сцену избияния «шутовского короля» дополняют другие мемуаристы: Бенигсен рассказывает о костюме Павла — длинной ночной сорочке и колпаке (травестийное переоблачение карнавального короля в жалкий балахон); Коцебу перечисляет поврежденные члены императора, вплоть до карнавальной темы фалла<sup>18</sup>.

Избиению подвергается и карнавальный двойник Павла — князь Кутайсов. По описанию Саблукова, «пронирыливый Фигаро», в подобном шутовском облачении, «без башмаков и чулок, в одном халате и колпаке <...> бежал по городу» (стр. 68).

Развенчанного и избитого короля переряжают в «царя-шута»<sup>19</sup>: «Тело покойного императора, загримированное различными художниками, облаченное в мундир, высокие сапоги со шпорами и в шляпе, надвинутой на голову (чтобы скрыть левый висок), было положено в гроб»<sup>20</sup> (Саблуков, стр. 71).

В последний день царствования императора Павла, как и в первый день, Саблуков — в карауле. Он не был посвящен в заговор и впоследствии был неприятно поражен убийством, но по множеству черт догадывался о том, что происходит нечто необычное. Сцены разговоров и встреч в Михайловском замке в вечер накануне убийства описаны Саблуковым с подчеркнутой театральностью, и даже по форме напоминают описание сце-

<sup>13</sup> С. Н. Марин. Полн. собр. соч. — В кн.: Летописи, кн. 10. М., 1948, стр. 177.

<sup>14</sup> Коцебу, стр. 319.

<sup>15</sup> Головина, стр. 480.

<sup>16</sup> А. Чарторижский. Русский двор в конце XVIII и начале XIX столетия. СПб., 1908, стр. 40.

<sup>17</sup> Там же, стр. 90.

<sup>18</sup> См. в кн.: Цареубийство 11 марта 1801 года. СПб., 1907, а также: Время Павла и его смерть. Записки участников и современников. М., 1908.

<sup>19</sup> См. М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, стр. 219.

<sup>20</sup> Аналогичной процедуре Павел при вступлении на престол подверг тело убитого Петра III, как бы дополняя ситуацию до первоначальной карнавальной сюжетной схемы запоздалым коронованием (по слухам Петр III не был коронован при жизни). Причем, как и требует карнавал, корону над мертвым царем держал убийца — Алексей Орлов. См. мемуары Масона, записки Ланжерона в кн.: Цареубийство 11 марта 1801 г.

нического действия — с цитируемыми диалогами пьесы и приложенными чертежами (схемами передвижений действующих лиц по сцене): «Я застал Константина в трех-четырёх шагах от двери А, он имел вид очень взволнованный. Я тотчас отпортовал ему о состоянии полка. Между тем, пока я рапортовал, великий князь Александр вышел из двери С, прокрадываясь как испуганный заяц. В эту минуту открылась задняя дверь Б, и вошел император ргоргия persona, в сапогах и шпорах, с шляпой в одной руке и тростью в другой и направился к нашей группе церемониальным шагом, словно на параде...» (стр. 55).

Предельно театрально поведение императрицы Марии Федоровны после убийства, и в записках Саблукова, и в мемуарах других современников. Беннигсен пишет: «произошло настоящее театральное представление»<sup>21</sup>.

Узнав о смерти императора, Мария Федоровна, по описанию Саблукова, бросилась неотетая и босиком из своей спальни через комнату, где стоял пикет семеновцев, в спальню мужа. «В ужасном волнении и в описанном уже костюме императрица вбежала в эту комнату с криком: «Пустите меня! Пустите меня!» Гренадеры скрестили штыки. Со слезами на глазах она обратилась тогда к Волкову (дежурный офицер) и просила пропустить ее. Он отвечал, что не имеет права. Тогда она опустилась на пол, и, обнимая колена часовых, умоляла пропустить ее. Грубые солдаты рыдали при виде ее горя, но с твердостью исполнили приказ. Тогда императрица встала с достоинством и твердою походкой вернулась в свою спальню. Бледная и неподвижная, как мраморная статуя, она опустилась в кресло и в таком состоянии ее одели.» (Саблуков, стр. 67).

Мотив статуи много раз возникает при описании поведения императрицы и Александра после убийства Павла: «Императрица находилась в своей спальне, бледная, холодная, наподобие мраморной статуи, точно такую же, как она была в самый день катастрофы. <...> Александр Павлович, который теперь сам впервые увидал изуродованное лицо своего отца, накрашенное и подмазанное, был поражен и стоял в немом оцепенении. Тогда императрица-мать обернулась к сыну и с выражением глубокого горя и видом полного достоинства сказала: «Теперь вас поздравляю — вы император.» При этих словах Александр, как сноп, свалился без чувств, так что присутствующие на минуту подумали, что он мертв» (Саблуков, стр. 71).

Последовательное чередование застываний актеров, оппозиция неподвижное (скульптура) — движущееся, параллельная оппозиции мертвое-живое, связывает описание Саблукова с традицией театра живых картин, театра кукол. В мемуарной литературе павловскую эпоху, в частности модель ее — парад, постоянно связывают с театром марионеток. В этой связи интересно, что Бахтин усматривает в кукольном театре рецидивы карнавальной поэтики<sup>22</sup>.

Таким образом, сквозь известный Саблукову театральный язык, в терминах которого он осмысляет и описывает события, просвечивает карнавальная сюжетная схема, неизвестная Саблукову и лежащая глубже: черты карнавального мироощущения, свойственные и другим современникам Павла. Из мемуаров такое восприятие перешло в оценку историков. Ключевский писал об эпохе Павла: «Вдруг все почувствовали, что они не маркизы, но Кольберы, а просто балаганные шуты»<sup>23</sup>. Нет сомнения, что речь идет только об одном из возможных прочтений<sup>24</sup>, и восприятие павловской

<sup>21</sup> Беннигсен. Правда об убийстве императора Павла I. В кн.: Время Павла и его смерть, ч. 2, М., 1908, с. 207.

<sup>22</sup> М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле, стр. 47.

<sup>23</sup> В. О. Ключевский. Сочинения. Т. 5. М., 1958, стр. 440.

<sup>24</sup> Пример другого прочтения — рассказ о замыслах убийства Павла, обставленного в духе «Убийства Юлия Цезаря» в записках Коцебу, который, однако, приводит и план карнавального покушения (убийца в маске и с кинжалом). Известно, что братья Каховские читали «Убийство Юлия Цезаря», приговаривая: «Нашего бы так!», и затем, обнаружив в камердинере сходство с императором, репетировали на несчастном детали покушения. Для Пушкина павловская эпоха была не комическим фарсом, а трагедией самодержавия: в оде «Вольность» убийство императора дано в духе высокой античной трагедии (Павел — Калигула).

эпохи как грандиозного карнавала — не универсально, хотя оно свойственно многочисленным мемуарам.

Полнее и отчетливее всего карнавальная схема проявляется в записках Саблукова. Она определяет не только сюжет, но и композицию текста: он как бы замыкается в круг. Записки начинаются описанием Гатчины и Павловска и заканчиваются возвращением в Павловск и Гатчину. После воцарения нового императора Саблуков одно время служил в Павловске, охраняя удалившуюся туда императрицу, — так находит завершение мотив автора, стоящего на посту, проходящий через весь текст. Действие, по сути дела, начинается и заканчивается в одной комнате: на первых страницах записок описана офицерская караульная в Гатчине, в которой Саблуков часто сидел во время своих дежурств и из которой ему «нередко приходилось слышать вздохи императора, когда он стоял на молитве» (стр. 12); в конце записок Саблуков как бы возвращается в эту комнату, куда перевезли окровавленную кровать, на которой скончался Павел: «Недавно мне передавали, что эту кровать, после смерти государыни, перевезли в Гатчину и поместили в маленькую комнату, в которой я так часто слышал молитвы Павла» (стр. 76).

Павловский карнавал завершается переодеванием в прежние костюмы; записки Саблукова заканчиваются тем же мотивом движения, который открывает рассказ: «Как только известие о кончине императора распространилось в городе, немедленно же появились прически à la Titus, исчезли косы, обрезались буки и пантолоны; круглые шляпы и сапоги с отворотами наполнили улицы. Дамы также, не теряя времени, обрелись в новые костюмы, и экипажи, имевшие вид старых немецких или французских *attelages* исчезли, уступив место русской упряжи, с кучерами в национальной одежде и с форейторами (что было строго запрещено Павлом), которые с обычной быстротою и криками понеслись по улицам. Это движение, вдруг сообщенное всем жителям столицы, внезапно освобожденным от строгостей полицейских постановлений и уличных правил, действительно заставило всех ощущать, что с рук их, словно по волшебству, свалились цепи и что нация, как бы находившаяся в гробу, снова вызвана к жизни и движению» (стр. 69).

\* \* \*

Рассматривая воспоминания Н. А. Саблукова как источник для изучения эпохи Павла I, мы невольно задаемся вопросом: «Какова же природа тех сопоставлений с маскарадом, карнавалом, шутовским действием, которые столь щедро разбросаны в мемуарной литературе и других документальных свидетельствах тех лет?» Что принадлежит здесь реальному поведению императора, а что — результат «перевода» его поступков на язык представлений мемуариста. Мемуары Саблукова, в этом отношении, показательны, поскольку написаны не человеком из лагеря политических противников Павла, к которому принадлежит большинство мемуаристов, а любимцем и приближенным императора. Совпадение общей ориентированности столь различных мемуаристов, как Саблуков, Коцебу, Масон, Греч и др., на маскарадную образность показательно.

Павел I, конечно, не воспринимал свое собственное поведение сквозь ту карнавально-балаганную призму, которая определяла угол зрения на него современников, мемуарные свидетельства которых мы приводили выше. Однако между создаваемыми им текстами поведения и перекодировкой этих текстов в сознании наблюдателей была закономерная связь: общая установка самых различных культурных течений в Европе 1790-х гг. на повышение семиотичности поведения выливалось у Павла в сознательную установку на театральность жеста, поведения, слова и театрализацию быта, ритуализацию государственного бытия. При этом, поскольку нейтральное в недавнем быту вдруг становилось знаковым, возникали многочисленные

шокирующие соседства текстов, столкновения прежде несоединимых знаковых образований, которые легко могли для читателя и наблюдателя, стоящих как бы вне этого мира, казаться фарсовыми. Павел играл патетическую трагедию, которая определенному кругу наблюдателей казалась фарсом.

Таким образом, все сходились на том, что участвуют в театрализованном действе, расходясь лишь в его оценке. С последним обстоятельством связано ярко выраженное чувство разделения окружающего императора пространства на сцену и закулисный мир. Причем участники действия резко расходились в представлении о том, где же происходит настоящая пьеса, а где пространство сниженное, предназначенное для буффонады или вообще из событий выключенное. Черта проходила по линии — «видимое императором — происходящее за его спиной.»

Сам Павел был склонен считать существующим лишь первое пространство. Лишь входившие в него люди начинали «играть роль», то есть театрально существовать. В разговоре с Дюмурье Павел заявил, что «в России только тот велик, с кем он разговаривает, и до тех пор, пока он разговаривает»<sup>25</sup>. Пространство величия расстилось перед лицом императора. Однако мы уже приводили слова Головиной о восприятии этого пространства как комического. Очень примечателен приводимый Вяземским анекдот о Копьеве, который «бился об заклад с товарищами, что он тряхнет косу императора за обедом. Однажды, будучи при нем дежурным за столом, схватил он государеву косу и дернул ее так сильно, что государь почувствовал боль и гневно спросил, кто это сделал. Все в испуге. Один паж не смутился и спокойно сказал: «Коса вашего величества криво лежала, я позволил себе выпрямить ее». — «Хорошо сделал, — сказал государь, — но все же мог бы сделать это поосторожнее». Тем все и кончилось»<sup>26</sup>.

Вяземский называет этот анекдот «известным в России», хотя и именует других кандидатов на участие в нем. Для нас анекдотическая вымышленность скорее увеличивает его ценность, поскольку дает модель восприятия пространства вокруг императора как разделенного на половины: подлинный смысл происходит за спиной, а в лицо совершается комическое «мороченье». Такой тип кодирования документов налагает печать на источники. Историк превращается здесь в дешифровщика.

---

<sup>25</sup> Из рассказов М. И. Муравьева-Апостола. — «Русский архив», 1888, кн. 3, стр. 370.

<sup>26</sup> П. Вяземский. Старая записная книжка, Л., 1929, стр. 116.

**ПОЭТИКА. СТРУКТУРА ТЕКСТА**

## ТЕМА КАРТ И КАРТОЧНОЙ ИГРЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА

Ю. М. Лотман

Прежде всего представляется необходимым определить то значение, которое будет в дальнейшем изложении приписываться понятию «тема». Рассматривая различные сюжетные тексты, мы легко убеждаемся в сводимости их к некоторому, поразительно ограниченному, количеству инвариантных сюжетов. Эти сюжеты не только повторяются в самых разнообразных национальных культурах, но и, проявляя исключительную устойчивость, пронизывают литературные тексты от древнейших реконструируемых мифов до повествований XX века. Причины этого, неоднократно рассматривавшегося явления выходят за рамки интересующих нас в данном случае проблем. Однако у этого явления имеется и другая сторона: задача исследователя не сводится к тому, чтобы, поднимаясь по уровням абстракции, реконструировать инвариантную основу разнообразных текстов. Не менее существенен и другой аспект — рассмотрение механизмов развертывания единой исходной сюжетной схемы в глубоко отличные тексты.

Механизмы, обеспечивающие индивидуальность сюжетного рисунка каждого данного текста, сложны и многообразны. В данном случае мы имели в виду обратить внимание на один из них: на уровне воплощения сюжета в тексте, в повествовании оказываются включенными слова определенного предметного значения, которые в силу особой важности и частой повторяемости их в культуре данного типа обросли устойчивыми значениями, ситуативными связями, пережили процесс «мифологизации» — они становятся знаками-сигналами других текстов, связываются с определенными сюжетами, внешними по отношению к данному. Такие слова могут конденсировать в себе целые комплексы текстов. Будучи включены в повествование в силу необходимости назвать тот или иной предмет, они начинают развертываться в сюжетные построения, не связанные с основным и образующие с ним сложные конфликтные ситуации. В ходе противоборства этих начал исходный сюжет может деформироваться весьма далеко идущим образом. Такие слова мы будем называть «темами» повествования. Подобное понятие темы напоминает некоторые черты «мотива» в истолковании акад. А. Н. Веселовского, который, подчеркивая равноуровневое положение сюжета и мотива, писал, что сюжет — это основа «в которой снуют разные положения-мотивы»<sup>1</sup>. О соотношении «темы» и «мотива» в нашем толковании речь пойдет дальше.

Способность той или иной сюжетной реалии превратиться в тему зависит от многих причин. В первую очередь здесь следует отметить важность

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 500. В дальнейшем исследователи, писавшие о мотиве (Б. В. Томашевский в «Теории литературы», А. П. Чудаков в краткой справке в КЛЭ), подтверждали в формуле Веселовского положение о мотиве как «простейшей повествовательной единице». Плодотворный тезис об уровневой разнице между сюжетом и мотивом развития не получил.

данного предмета в определенной системе культуры. Такие реалии, как «дом», «дорога», «огонь», пронизывая всю толщу человеческой культуры и приобретая целые комплексы связей в каждом ее эпохальном пласте, насытились сложными и столь ассоциативно-богатыми связями, что введение их в текст сразу же создает многочисленные потенциальные возможности для непредвиденных, с точки зрения основного сюжета, изгибов повествования.

Если такого рода темы связаны со сквозным движением через все пласты культуры и приобретают сверхэпохальный характер (разумеется, с неизбежностью конкретизируясь в формах какой-либо данной культуры), то рядом с ними существуют темы, характеризующиеся подчеркнутой исторической конкретизацией и относящиеся к менее глубинным структурам текста. В качестве таких тем можно назвать «дуэль», «парад», «автомобиль» — темы с подчеркнутой исторической конкретизацией — или «бой быков», «гарем», которые для литературы европейского романтизма стали отсылками к определенным «экзотическим» культурам.

Существенно здесь и то, что в зависимости от природы той или иной реалии, ее структуры, функции и внешнего вида, превращение ее в текстовую тему может стимулировать определенные пути ее художественного функционирования: одни темы становятся формами моделирования пространства («дом», «дорога»), другие — внутренней структуры коллектива («строй людей», «парад», «палата № 6», «тюрьма»), третьи — природы конфликтов («дуэль», «бой», «игра»).

В данной статье мы рассмотрим один весьма конкретный вид темы — ярко специфический для определенной, ясно очерченной исторической эпохи. Это позволит нам вычлнить некоторые теоретические проблемы.

\* \*  
\*

Карты — определенная культурная реалия. Однако сочетание их внутренней имманентной организации, их функции в обществе определенной эпохи и тех историко-культурных ассоциаций, которые воспринимались как содержательные аналоги карточной игры, превращали их в семиотический факт. Подобно тому как в эпоху барокко мир воспринимался как огромная, созданная Господом книга и образ Книги делался моделью многочисленных сложных понятий (а, попадая в текст, делался сюжетной темой), карты и карточная игра приобретают в конце XVIII — начале XIX вв. черты универсальной модели — Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи.

Что ни толкуй Вольтер или Декарт —  
Мир для меня — колода карт,  
Жизнь — банк; рок мечет, я играю  
И правила игры я к людям применяю<sup>2</sup>.

То, что карты как определенная тема своей социальной функцией и имманентным механизмом накладывали такие мощные ограничения на поведение и реальных людей и литературных персонажей, что само введение их в действие делало возможным определенную предсказуемость его дальнейшего развития, ярко свидетельствуется следующим фактом. В 1820 г. Гофман опубликовал повесть «Spielerglück». Русские переводы не заставили себя ждать: в 1822 г. В. Полякова в № 13—14 «Вестника Европы», в 1836 г. пер. И. Безсомыкина в кн.: Э. Т. А. Гофман, Серапионовы братья, ч. 6<sup>3</sup>. Развернутый в повести сюжет проигрыша возлюбленной в карты не остался незамеченным. Вполне вероятно, что он был в поле зрения Лермонтова, который, видимо, во второй половине 1837 г. приступил к работе над «Там-

<sup>2</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6 тт. Т. V. М.—Л., 1956, стр. 339.

<sup>3</sup> См.: Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. Составитель и автор вступительной статьи З. В. Житомирская, отв. ред. Л. З. Копилев. М., 1964, стр. 48—49 и таблицы.

бовской казначейшей»<sup>4</sup>. Однако, работая над своим произведением, Гофман наверняка не знал о нашумевшей в Москве 1802 г. истории, когда князь Александр Николаевич Голицын, знаменитый Cosa-gara, мот, картежник и светский шалопай, проиграл свою жену, княгиню Марию Григорьевну (урожденную Вяземскую) одному из самых ярких московских бар — графу Льву Кирилловичу Разумовскому, известному в свете как le comte Léon — сыну германа, масону, меценату, чьи празднества в доме на Тверской и в Петровском-Разумовском были притчей всей Москвы. Последовавшие за этим развод княгини с мужем и второе замужество придали скандалу громкий характер. Если одни и те же сюжеты независимо возникают в литературе и жизни, то можно лишь заключить, что введен некоторый механизм, резко ограничивающий разнообразие возможных поступков и, так сказать, фильтрующий ситуацию, сводя практически безграничное число импульсов и побуждений к весьма ограниченному кругу действий. В этом случае такой «фильтр» будет выступать как своеобразный код, определяющий шифровку многочисленных ситуаций «на входе», соотнося их с ограниченным числом сюжетов «на выходе». Вся сумма возможных сюжетных развитий уже потенциально скрыта в таком коде. Таким добавочно вводимым в текст кодом, создающим сюжетные ходы, которые, по выражению Веселовского, «снуются» в основную схему сюжета, является всякая «тема». Так, например, с точки зрения инвариантной сюжетной схемы волшебной сказки, построенной В. Я. Проппом, безразлично, что является волшебным средством: конь, меч, гусли или огниво<sup>5</sup>. Однако очевидно, что как только в реальном тексте сделан какой-либо выбор из этого набора, тем самым оказывается предопределенным и целый ряд событий в дальнейшем движении текста. В данном случае таким фильтрующим устройством, введение которого обеспечивает резкое ограничение сюжетного разнообразия, является тема карт.

\* \* \*

\*

Семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра есть игра, то есть представляет собой модель конфликтной ситуации. В этом смысле она выступает в своем единстве как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций. Внутри себя она имеет правила, включающие иерархическую систему относительных ценностей отдельных карт и правила их сочетаемостей, которые в совокупности образуют ситуации «выигрыша» и «проигрыша». Но в пределах карточной игры отдельные карты не имеют семантических отношений к вне карт лежащим денотатам. Когда в расстроенном воображении Германна карты обретают внеигровую семантику («тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлера, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком»<sup>6</sup>), то это — приписывание им значений, которых они в данной системе не имеют. Однако, с другой стороны, карты используются не только при игре, но и при гадании<sup>7</sup>. В этой их ипостаси активизируются иные функции: прогнозирующая и программирующая. Одновременно выступает на первый план иной тип моделирования, при котором активизируется семантика отдельных карт.

В функционировании карт как единого семиотического механизма эти два аспекта имеют тенденцию взаимопроникать друг в друга. Когда у

<sup>4</sup> Впервые сопоставление сюжетов этих произведений см.: С. Штейн. Пушкин и Гофман. Сравнительное историко-литературное исследование. Дирпт, 1927, стр. 275.

<sup>5</sup> См.: В. Я. Пропп. Морфология сказки, изд. 2-е. М., 1969, стр. 43.

<sup>6</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VIII, кн. 1. М., 1948, стр. 249; в дальнейшем все ссылки на академическое издание Пушкина даются в тексте с обозначением римской цифрой номера тома, арабской — полутома и страницы.

<sup>7</sup> См.: М. И. Лекомцева, Б. А. Успенский. Описание одной системы с простым синтаксисом; Б. Ф. Егоров. Простейшие семиотические системы и типология сюжетов. Труды по знаковым системам, II. Тарту, 1965.

Пушкина мы встречаем эпитафия к «Пиковой даме»: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга»<sup>8</sup>, а затем в тексте произведения пиковая дама выступает как игральная карта — перед нами типичный случай взаимовлияния этих двух планов. В этом, в частности, можно усмотреть одну из причин, почему карточная игра заняла в воображении современников и в художественной литературе совершенно особое место, не сравнимое с другими модными играми той поры, например, с популярными в конце XVIII века шахматами. Существенную роль здесь сыграло, видимо, и то, что единое понятие «карточная игра» покрывает моделирование двух весьма различных типов конфликтных ситуаций — это так называемые «коммерческие» и «азартные» игры. Можно привести многочисленные данные о том, что первые рассматриваются как «приличные», а вторые встречают решительное моральное осуждение. Одновременно первые приписываются «солидным людям» и увлечение ими не имеет того характера всеобъемлющей моды, который приписывается вторым. Жанлис в своем «Критическом и систематическом словаре придворного этикета» пишет: «Будем надеяться, что хозяйки гостинных проявят достаточно достоинства, чтобы не потерпеть у себя азартных игр: более чем достаточно лет сделались значительно более денежными играми, приближаясь к азартным и прибавив бесчисленное число испортивших их новшеств. Почтенный пикет единственный остался нетронутым в своей первородной чистоте — не даром он теперь в небольшом почете»<sup>9</sup>. В «Переписке Моды» Н. Страхова Карточная Игра представляет Моде послужные списки своих подданных:

## I

Денежные игры, достойные к повышению:

1. Банк.
2. Рест.
3. Квинтич.
4. Веньт-Эн.
5. Кучки.
6. Юрдон.
7. Гора.
8. Макао, которое некоторым образом крайне разобижено неупотреблением.

## II

Нововыезжие игры, которых достойно принять в службу и ввести в общее употребление.

1. Штосс.
2. Три и три.
3. Рокамболь.

<sup>8</sup> Повести, изданные Александром Пушкиным. СПб., 1834, стр. 187. В академическом издании Пушкина, несмотря на указание, что текст печатается по изданию «Повестей» 1834 г., в части тиража эпитафия опущен, хотя обстоятельство это нигде в издании не оговорено.

<sup>9</sup> Dictionnaire critique et raisonné des étiquettes de la cour, des usages du monde, des amusements, des modes, de moeurs etc. des françois, depuis la mort de Louis XIII jusqu'à nos jours <...> ou l'ésprit des étiquettes et des usages anciens, comparés aux modernes. Par M-me la comtesse de Genlis, t. I, Paris, 1818, pp. 304—305.

### III

Игры, подавшие просьбы о помещении их в службу степенных солидных людей.

1. Ломбер.
2. Вист.
3. Пикет.
4. Тентере.
5. А л' а муш.

### IV

Игры, подавшие просьбу о увольнении их в уезды и деревни.

1. Панфил.
2. Тресет.
3. Басет.
4. Шнип-шнап-шнур.
5. Марьяж.
6. Дурачки с пар.
7. Дурачки в навалку.
8. Дурачки во все карты.
9. Ерочки или хрюшки.
10. Три листка.
11. Семь листов.
12. Никитишны и
13. В носки — в чистую отставку<sup>10</sup>.

Обе, приведенные выше, цитаты строго разграничивают «солидные» и «нравственные» коммерческие игры от «модных» и опасных — азартных (заметим, что на первом месте среди последних у Страхова своят банк и штосс — разновидности фараона). Известно, что азартные игры в России конца XVIII — начала XIX вв. формально подвергались запрещению как безнравственные, хотя практически процветали.

Разница между этими видами игр, обусловившая и различия в их социальной функции заключается в степени информации, которая имеется у игроков и, следовательно, в том, чем определяется выигрыш: расчетом или случаем. В коммерческих играх задача партнера состоит в разгадывании стратегии противника, причем в распоряжении каждого партнера имеется достаточно данных, чтобы, при способности перебирать варианты и делать необходимые вычисления, эту стратегию разгадать: во-первых, поскольку коммерческие игры — игры с относительно сложными правилами (сравнительно с азартными), число возможных стратегий ограничено в них самой сущностью игры, во-вторых, психология партнера накладывает ограничения на его стратегический выбор. В-третьих выбор зависит и от случайного элемента — характера карт, сданных партнеру. Эта последняя сторона дела наиболее скрыта. Но и о ней вполне можно делать вероятные предположения на основании хода игры. Одновременно игрок в коммерческую игру определяет и свою стратегию, стараясь скрыть ее от противника.

Таким образом, коммерческая игра, являясь интеллектуальной дуэлью, может выступать как модель определенного типа конфликтов:

1. Конфликтов между равными противниками, то есть, между людьми.
2. Конфликтов, подразумевающих возможность полной информации (вернее, достаточно полной) участников относительно интересующих их сторон конфликта и, следовательно, рационально регулируемой возможности выигрыша. Коммерческие игры моделируют такие конфликты, при которых интеллектуальное превосходство и большая информация одного из партнеров

<sup>10</sup> Переписка Моды, содержащая письма безруких Мод, размышления неодоушенных нарядов, разговоры бессловестных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, шлафоров, телогрей и пр. Нравственное и критическое сочетание, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни и разные смешные и важные сцены модного века. М., 1791, стр. 31—32.

обеспечивает успех. Не случайно XVIII век воспел «Игроком ломбера» В. Майкова не только коммерческую игру, но и строгое *следование правилам*, расчет и умеренность:

... обиталище для тех определенно,  
Кто может в ломбере с воздержностью играть;  
И если так себя кто может воздержать,  
Что без четырех игр и карт не прикупают,  
А без пяти в свой век санпраддер не играет ...  
... Что если станет впредь воздержнее играть,  
То может быть в игре счастливей нежели прежде.»<sup>11</sup>

Б. В. Томашевский имел все основания утверждать, что «Майков в поэме становится на точку зрения умеренной карточной игры, рекомендуя в игре не азарт, а расчет»<sup>12</sup>. Возникновение поэм о правилах игр, например шахмат<sup>13</sup>, в этом смысле вполне закономерно.

Азартные игры строятся так, что понтирующий вынужден принимать решения, фактически не имея никакой (или почти никакой) информации. Есть различные виды стратегии (они обозначаются такими терминами: игры в банк, как «игра мирандодем», «пароли», «пароли пе», «руте», «кензельва» и проч.<sup>14</sup>), однако, поскольку каждая талия представляет относительно другой независимое событие (это же можно сказать и о следовании карт при прометывании талии), эффективность выбора той или иной стратегии зависит от случая. Определяя содержание этого понятия У. Дж. Рейхман пишет: «Измерение подразумевает соблюдение определенных правил. Французский философ Ж. Бертран однажды спросил: «Как можем мы говорить о законах случайности? Разве случай не является антитезой всякого закона?» Сказать, что исход события определяется случаем, значит признать, что у нас нет представления о том, как он определен»<sup>15</sup>.

Таким образом понтирующий игрок играет не с другим человеком, а со случаем. А если вспомнить, что тот же автор ниже пишет: «Случай является синонимом <...> неизвестных факторов, и в значительной мере именно это подразумевает обычный человек под удачей»<sup>16</sup>, то станет очевидно, что азартная игра — модель борьбы человека с Неизвестными Факторами. Именно здесь мы подходим к сущности того, какой конфликт моделировался в русской жизни интересующей нас эпохи средствами азартных игр и почему эти игры превращались в страсть целых поколений (ср. признание Пушкина Вульффу: «Страсть к игре есть самая сильная из страстей») и настойчиво повторяющийся мотив литературы.

Мысли о случае, удаче и о связи с ними личной судьбы и активности человека неоднократно выражались в мировой литературе. Античный роман, новелла Возрождения, плутовской роман XVII—XVIII вв., психологическая проза Стендаля и Бальзака отразили различные аспекты и этапы интереса к этой проблеме. В каждом из этих явлений легко открыть черты исторической закономерности. Однако в обострении проблемы могли быть не только исторические, но и национальные причины. Нельзя не заметить, что весь т. н. «петербургский», императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая (а в XVIII в. — над его конкретным проявлением

<sup>11</sup> Цит. по: Ироп-комическая поэма, ред. и примечания Б. Томашевского. <Л.>, 1933, стр. 109.

<sup>12</sup> Там же, стр. 704.

<sup>13</sup> См., например: Б. Эйхенбаум. Мой временник. <Л.>, 1929, стр. 15—16.

<sup>14</sup> О картежном аргументе см.: В. И. Чернышев. Темные слова в русском языке. — В сб.: АН СССР академику Н. Я. Марру. М.—Л., 1935, стр. 402—404; Н. С. Ашуккин. Карточная игра. — В кн: Путеводитель по Пушкину (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VI, прилож. к журналу «Красная Нива». М.—Л., 1931, стр. 172—173; с некоторыми неточностями — Л. В. Чхайдзе. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме». — В сб.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. М.—Л., 1960).

<sup>15</sup> У. Дж. Рейхман. Применение статистики. М., 1969, стр. 168.

<sup>16</sup> Там же, стр. 168—169.

«случаем»<sup>17</sup> — специфической формой устройства личной судьбы в условиях «женского правления»), фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадой личного успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым, законы которых остаются для нее Неизвестными Факторами. И почти на всем протяжении этого периода более общие сюжетные коллизии конкретизируются — наряду с некоторыми другими ключевыми темами-образами — через тему банка, фараона, шотса, рулетки — азартных игр.

Дело здесь, с одной стороны, в сложной судьбе проблемы случайного во внерелигиозном европеизированном сознании эпох Просвещения и романтизма, в раскованности игры индивидуальных волей в буржуазном после-революционном европейском мире (проза Бальзака очень ясно показывает как любым отдельным человеком руководит эгоизм, стратегию которого в каждом случае вполне можно угадать, но складывающаяся при этом социальная целостность оказывается для каждого отдельного человека партнером от лица Неизвестных Факторов, стратегия поведения которого приобретает иррациональный характер). Однако, с другой стороны, проступала и специфически русская ситуация. Начиная с Петровской реформы, жизнь русского образованного общества развивалась в двух планах: умственное, литературное, философское развитие шло в русле и темпе европейского движения, а социально-политическая основа общества изменялась замедленно и в соответствии с другими закономерностями. Это приводило к резкому увеличению роли случайности в историческом движении. Каждый фактор из одного ряда с точки зрения другого был внезакономерен, случаен, а постоянное взаимное вторжение явлений этих рядов приводило к той скачкообразности, кажущейся безусловности событий, государственных акций, личных судеб, которая заставляла современников целые аспекты русской жизни объявлять «неорганичными», призрачными, несуществующими. Приведем в качестве примера утверждения Пушкина, что в России нет подлинной аристократии, Андрея Тургенева, критиков-декабристов, Полевого, Надеждина, Веневитинова, молодого Белинского, Пушкина — каждого в свое время, — что в России нет литературы, Чаадаева — о русской истории, славянофилов — о послепетровской государственности и общественности и проч., и проч. Каждый раз отрицаемый факт, конечно, существует и это прекрасно понимают сами его отрицатели. Но он воспринимается как неорганический, призрачный, мнимый. Сказанное накладывает отпечаток на литературное восприятие двух основных сфер, в которых реализовывались сюжетные коллизии в России XVIII — начала XIX вв. — службы, чинов, карьеры, с одной стороны, и денег, — с другой.

Уже во вторую половину XVIII века сложился литературный канон восприятия «случая», «карьера» (слово это чаще употреблялось в мужском роде) как результатов непредсказуемой игры обстоятельств, капризов Фортуны. «Счастье» русского дворянина XVIII столетия складывается из столкновения многообразных, часто взаимоисключающих упорядоченностей социальной жизни. Существует «служба» — система табели о рангах, иерархия чинов, власть начальников, порядок производства, представляющие относительно урегулированный и весьма активный механизм. К эпохе Николая I он превращается в господствующую государственную пружину — бюро-

<sup>17</sup> Ср. у Новикова: «Подряд любовников к престарелой кокетке <...> многим нашим господчикам вскружил головы» — «хотя скакать на почтовых лошадях в Петербург, чтобы такового полезного для них не пропустить *случая*» (Сатирические журналы Н. И. Новикова. М.—Л., 1951, стр. 105. П. Н. Берков в комментарии к этому месту полагает, что речь идет о фаворитах императрицы). Гном Зор в «Почте духов» Крылова пишет Маликульмульку: «Я принял вид молодого и пригожего человека, потому что цветущая молодость, приятность и красота в нынешнее время также весьма в немалом уважении и при некоторых *случаях*, как сказывают, производят великие чудеса» (И. А. Крылов. Полн. собр. соч. Т. I. М., 1945, стр. 43), ср.:

Да, чем же ты, Жужу, в *случай* попал,

Бессилен бывши так и мал... (там же, т. III, стр. 170) —

курс. везде мой — Ю. Л.

кратию. Однако даже в вопросах служебного продвижения законы бюрократической машины не являются единственно действующими. Напомним известный пассаж из «Войны и мира»: «Борис в эту минуту уже ясно понял то, что он предвидел прежде, — именно то, что в армии, кроме субординации и дисциплины, которая была написана в уставе и которую знали в полку и он знал, была другая, более существенная субординация, та, которая заставляла этого затянутого, с багровым лицом генерала почтиительно дожидаться, в то время как капитан князь Андрей для своего удовольствия находил более удобным разговаривать с прапорщиком Друбецким.»<sup>18</sup> Семейные и родственные связи составляли в жизни русского дворянства XVIII — начала XIX вв. вполне реальную форму общественной организации, которая открывала перед человеком иные пути и возможности, чем табель о рангах. Возможность для любого начальника вести себя то согласно одним нормам поведения (например, обращаясь с молодым офицером в соответствии с его чином), то апеллируя к иным правилам (видя в нем родственника, члена определенной влиятельной фамилии и проч.), превращала служебную жизнь в цепь эксцессов. а не в закономерное разветвление предсказуемого текста. Такие понятия, как «счастье», «удача» — и действие, дарующее их — «милость» мыслились не как реализация непреложных законов, а как эксцесс — непредсказуемое нарушение правил. Игра различных, взаимно не связанных упорядоченностей превращала неожиданность в постоянно действующий механизм. Ее ждали, ей радовались или огорчались, но ей не удивлялись, поскольку она входила в круг возможного, как человек, участвующий в лотерее, радуется, но не изумляется выигрышу.

Возможность незакономерной милости, существующая в каждом звене служебной иерархии, венчается столь характерным явлением русской государственности XVIII века, как фаворитизм. Это явление предстает, с точки зрения государственной нормы, закрепленной законами, как нарушение. Именно с этих позиций оно подвергается критике со стороны русских конституционалистов XVIII столетия. Однако, описанное «изнутри», оно обнаруживает отчетливую систему. Пушкин имел все основания заметить: «Самое сластолюбие сей хитрой женщины <Екатерины II — Ю. Л.> утверждало ее владычество» (XI, 15). Однако проникновение закономерностей фаворитизма в сферу государственной деятельности воспринималось там как нарушение всяких закономерностей, господство непредсказуемости, «случая». В той же заметке Пушкин писал далее: «Не нужно было ни ума, ни заслуг, ни талантов для достижения второго места в государстве» (там же). В кратком, но весьма пронзительном вступлении к публикациям писем Екатерины II к гр. П. В. Завадовскому Я. Л. Барсков писал, что фаворитизм в России, весьма отличается от аналогичного явления в других европейских государствах. Это было «своего рода учреждение с обширным, хотя и неустойчивым кругом дел, с огромным, хотя и неопределенным бюджетом». Утверждая, что «разврат — второстепенный признак фаворитизма, и этот последний, с нравственной стороны, был частным проявлением общего упадка нравов, «плодом», а не «корнем»»<sup>19</sup>, Я. Л. Барсков показывает сущность фаворитизма как государственного института самодержавной монархии.

Пересечение этих упорядоченностей в судьбе отдельного человека предстает для современников, живых участников эпохи, как господство Случая. Так возникает образ политической жизни как цепи случайностей, неизбежно вызывающий в памяти карточную игру, выступающую здесь как естественная модель этой стороны бытия. Такую картину вселенского «фараона» мы находим в оде Державина «На счастье»:

В те дни, как все везде в разгулье:  
Политика и правосудье,  
Ум, совесть, и закон святой,  
И логика пиры пирует,

<sup>18</sup> Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14 тт. Т. IV. М., 1951, стр. 306.

<sup>19</sup> Русский исторический журнал, кн. 5, 1918, стр. 223.

На карты ставят век златой,  
Судьбами смертных пуантируют<sup>20</sup>  
Вселену в трантелево гнут;  
Как полюсы, меридианы,  
Науки, музы, боги — пьяны,  
Все скачут, пляшут и поют...<sup>21</sup>

Столь же скачкообразным, внутренне немотивированным представлялся современникам и процесс обогащения. Грандиозные состояния создавались мгновенно, в зависимости от скачков счастья, в сферах, весьма далеких от экономики. По данным Кастера, Орловы получили от императрицы 17 миллионов рублей, Васильчиков — 1 миллион 100 тыс., Потемкин — 50 миллионов, Завадовский — 1 миллион 380 тыс., Зорич — 1 миллион 420 тыс., Ланской — 7 миллионов 260 тыс., братья Зубовы — 3 миллиона 500 тыс. Всего, по его данным, различным фаворитам за годы царствования Екатерины II было пожаловано 92 миллиона 500 тыс. руб. К этому следует прибавить пожалования, которые делались их родственникам, подарки самим фаворитов, аренды и другие способы легкого обогащения. Пушкин записал разговор Н. К. Загряжской: «Потемкин, сидя у меня, сказал мне однажды: «Наталья Кирилловна, хочешь ты земли?» — «Какие земли? — «У меня там есть в Крыму». — «Зачем мне брать у тебя земли, к какой статье? — «Разумеется государыня подарит, а я только ей скажу». — «Сделай одолжение <...> Проходит год; мне приносят 80 рублей. «Откуда, батюшки?» — «С ваших новых земель, там ходят стада, и за это вот вам деньги» <...> В то время Кочубей сватался за Машу. Я ему и сказала: «Кочубей, возьми, пожалуйста, мои крымские земли, мне с ними только хлопоты». Что же? Эти земли давали после Кочубею 50 000 дохода. Я очень была рада» (XII, 176). Скапливавшиеся в тех или иных руках огромные состояния редко сохранялись у прямых наследников более, чем в пределах двух поколений. Причудливое перемещение богатств невольно напоминало перемещение золота и ассигнаций на зеленом сукне во время карточной игры. И если действие экономических законов, расчета, производственных усилий для достижения богатств ассоциировалось с коммерческой игрой, в которой путем к выигрышу были расчет и умение, то внезапные и незакономерные обогащения (а именно такие были характерны для дворянского осмысления самого понятия богатства: не случайно «приобретатель» Чичиков, с детства усвоивший завет копить копейку, делается не заводчиком, а жуликом, стремящимся к мгновенному и незакономерному обогащению) получили в качестве аналога банк или штосс.

Но не только эти области жизни: служебная и денежная — подчинялись закону немотивированности, неожиданности, превращающей цепь событий не в развертывание некоторой структуры с нарастающей избыточностью, а в последовательность взаимонезависимых эксцессов. Чаадаев видел в этом нечто более общее: «Человеку свойственно теряться, когда он не находит способа привести себя в связь с тем, что ему предшествует, и с тем, что за ним следует. Он лишается тогда всякой твердости, всякой уверенности. Не руководимый *чувством непрерывности*, он видит себя заблудившимся в мире. Такие растерянные люди встречаются во всех странах; у нас же это общая черта <...> В наших головах нет решительно ничего общего; все в них индивидуально и все шатко и неполно»<sup>22</sup>.

Осмысляя таким образом дворянскую культуру «петербургского периода» современники часто объясняли ее решительностью разрыва с традицией русской культуры, произошедшего в результате реформ начала XVIII столетия. Можно высказать предположение, что причина здесь крылась в явлении прямо противоположном: в том, что целый ряд общественных структур — в первую очередь, социально-политических — оказался необычайно устойчивым. В результате реформы резко обострили культурный полиглогизм,

<sup>20</sup> Пуантируют — понтируют, трантелево — ставка, увеличенная в 30 раз.

<sup>21</sup> Г. Р. Державин. Стихотворения. Л., 1957, стр. 126.

<sup>22</sup> П. Я. Чаадаев. Соч. и письма. Т. II. М., 1941, стр. 114—115. (Курс. мой. — Ю. Л.)

следствием чего явилось, с одной стороны, обостренная семиотичность культуры XVIII века в России, а, с другой, — не много-, а разноголосый ее характер, который представлялся современникам в виде противоречивого целого, моделируемого на вершинах жизни с помощью четких и уместимых моделей, но в реальной жизни являющего лик хаоса, торжества случайностей, образом которых является мир азартной карточной игры. Рационалистическая теория («Вольтер или Декарт») и колода карт в руках банкюмета — двуединная форма, которая именно в своей взаимосоотнесенности охватывает, по формуле Лермонтова, всю толщу русской жизни его эпохи, от стройных теорий ума до игры с Неизвестными Факторами реальной жизни.

\* \* \*

Итак, азартная игра воспринималась как модель и социального мира, и универсума. Это, с одной стороны, как мы видели, определялось тем, что некоторые черты этих миров воспринимались как аналогичные карточной игре. Однако возникала и противоположенная аналогия: карточная игра, становясь языком, на который переводились разнообразные явления внешнего для него мира, оказывала активное моделирующее воздействие на представление о самом объекте. О моделирующем воздействии лексики этого языка, членившей создаваемую при этом картину мира на единицы, убедительно писал В. В. Виноградов: «Для каждого арго характерна смысловая дуплированность системы миропонимания. Арготическая речь воплощает в себе действительность, структуру своего профессионального мира, в форме иронического соотношения, сопоставления его с культурой и бытом окружающей социальной среды. Но и, наоборот, общие принципы жизни, даже основы мирового порядка, она усматривает во внутренних символических формах тех производственных процессов и их орудий, их аксессуаров, которые наполняют арготическое сознание. В сущности, это две стороны одного процесса символического осмысления мира сквозь призму профессиональной идеологии, иногда полемически противопоставленной нормам мировоззрения того «общества» или тех классов, которые пользуются господствующим положением в государстве»<sup>23</sup>.

Ситуация фараона — прежде всего ситуация поединка: моделируется конфликт двух противников. Однако в самую суть этой модели входит их неравенство: понтер — тот, кто желает все выиграть, хотя рискует при этом все проиграть — ведет себя как человек, который вынужден принимать важные решения, не имея для этого необходимой информации; он может действовать наугад, может строить предположения, пытаясь вывести какие-либо статистические закономерности (известно, что в библиотеке Пушкина были книги по теории вероятности, что, видимо, было связано с попытками установить наиболее оптимальную стратегию для себя как понтера). Банкюмет же никакой стратегии не избирает. Более того, то лицо, которое мечет банк, само не знает, как ляжет карта. Оно является как бы подставной фигурой в руках Неизвестных Факторов, которые стоят за его спиной. Такая модель уже сама по себе таила определенные интерпретации жизненных конфликтов. Игра становилась столкновением с силой мощной и иррациональной, зачастую осмысляемой как демоническая:

... это демон,  
Крутит <...> замысла нет в игре<sup>24</sup>.

Ощущение бессмысленности поведения «банкюмета» составляло важную особенность вольнодумного сознания XVIII — начала XIX веков. Пушкин, узнав о кончине ребенка Вяземского, писал князю Петру Андреевичу: «Судь-

<sup>23</sup> В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 2. М.—Л., 1936, стр. 99—100.

<sup>24</sup> Марина Цветаева. Избранные произведения. М.—Л., 1965, стр. 446.

ба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто» (XIII, 278.). Но именно эта бессмысленность, непредсказуемость стратегии противника заставляла видеть в его поведении насмешливость, что легко позволяло придавать Неизвестным Факторам инфернальный характер.

Таким образом моделируется противник (заметим, что модель типа «фараон» ориентирована: всякий, оперирующий с нею, может подставить себя лишь на одно место — понтера, место банкомета чаще всего дается в третьем лице; примером редких исключений может быть Сильвио в «Выстреле», что вполне объяснимо, поскольку Сильвио разыгрывает роль «рокового человека», представителя судьбы, а не ее игрушки. Показательно, что в сцене карточной игры он выступает как хозяин дома — банкومت и в быту, и в литературе всегда хозяин того помещения, в котором происходит игра, — сюжетный же герой, как правило, является гостем. Романтическим «роковым человеком» осознает себя и Долохов в игре с Николаем Ростовым).

Однако фараон моделирует и свой универсум. Он, прежде всего, отмечен предельной дискретностью (как и всякое моделирование явлений жизни с помощью языка): выделяется единица — «талия», — заключенная между «началом» и «концом» действия, причем первое отмечено переходом от некоторого ровного и незначимого состояния (небытия, с точки зрения Игры) к действиям, направленным на резкое улучшение своего статуса (выигрыш). Психологическое состояние героя в этом пункте сюжета — надежда. Заключительный момент отмечен конечной гибелью (проигрыш, который никогда не бывает частичным или не очень значительным, а влечет за собой гибель или безумие персонажа) или победой, также имеющей эсхатологический характер.

Между этими двумя границами текст также не непрерывен — он членится на отдельные нечленимые знаки-состояния — карты — и промежутки между ними. Причем, поскольку каждая карта имеет некоторое значение в иной — гадалочной — системе, то смена падающих карт образует некоторое повествование, которое и своими значениями («дальняя дорога», «казенный дом» и проч.), и несвязностью эпизодов напоминает плутовский роман. Можно было бы показать очевидный параллелизм композиции плутовского романа и модели, составленной из элементов карточного гадания и талии фараона.

Сущность вещи в тексте двояка: она может выступать в своей бытовой реальности, составляя предмет среди предметов, и может становиться знаком определенных культурных значений. Если при этом данное значение мотивировано характером самой вещи, ее устройством или функцией, тем явлениям, которые она обозначает, приписывается аналогичное устройство или функция, она оказывается в роли их модели. Сущность этих явлений истолковывается по аналогии с данным, упомянутым в тексте, предметом. Именно такая вещь—знак—модель и становится сюжетной темой. При этом она может оказывать сюжетное воздействие или на соседние, или близлежащие эпизоды, выступая в качестве локальной темы, или же на сюжет как таковой.

Способность фараона делаться темой как локального, так и общего сюжетного значения определила специфику использования его в тексте. Осмысление композиции плутовского романа или вообще романа, богатого сменой разнообразных эпизодов, как талии фараона, с одной стороны, приписывало карточной игре характер композиционного единства, а, с другой, заставляло подчеркивать в жизни дискретность, разделенность ее на отдельные эпизоды, мало между собой связанные — «собрание пестрых глав»:

И постепенно в усыпление  
И чувств и дум впадает он,  
А перед ним Воображенье  
Свой пестрый мечет фараон.  
То видит он: на талом снегу

Как-будто спящий на ночлеге,  
Недвижим юноша лежит,  
И слышит голос: что ж? убит.  
То видит он врагов забвенных,  
Клеветников, и трусов злых,  
И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных... (VI, стр. 183—184)

Ср. также подражательное:

... тюрьмы, почтовых странствий  
Пестрый и неверный фараон...  
(Вс. Рождественский, Манон Леско)

\* \*  
\*

Контрасты буржуазного общества, конфликт бедности и богатства, власть денег становятся одной из ведущих сюжетных сфер всей европейской литературы 1830-х — 1840-х гг. В русской литературе проблематика эта связывается то с западноевропейским материалом («Скупой рыцарь», «Мария Шонинг», «Сцены из рыцарских времен» и проч.), то с русской действительностью. Каждая из этих двух сюжетных разновидностей имеет свою специфику: западноевропейский материал будет, чаще всего, стимулировать писателя к историческим сюжетам, а русский — к современным, вплоть до полного слияния сюжетного и читательского времени. Однако еще более существенно другое: сюжеты первого рода посвящены закономерному, вторые — случайному; первые вскрывают имманентную сущность «денежного века», вторые — эксцессы, им порождаемые. Столкновение отца и сына, гибель на эшафоте невинных Марии Шонинг и Анны Гарлин с неизбежностью вытекают из механизма господства денег над человеком. В сюжетах из русской действительности между социальными причинами и сюжетными следствиями введено еще одно звено — случай, «события, которые могут произойти или не произойти в результате произведенного опыта»<sup>25</sup>. Не случайно от Пушкина и Гоголя пойдут традиции, связывающая именно в русских сюжетах идею обогащения с картами (от «Пиковой дамы» до «Игрока» Достоевского) или аферой (от Чичикова до Кречинского). Заметим, что «рыцарь денег» — барон из «Скупого рыцаря» — подчеркивает в обогащении длительность, постепенность и целенаправленные усилия экономического характера:

Так я, по горсти бедной принося  
Привычну дань мою сюда в подвал,  
Вознес мой холм... (VII, стр. 110)  
Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче  
Вдова мне отдала его... (VII, стр. 111)  
... А этот? этот мне принес Тибо (там же)

Между тем, в поведении Германна, когда он сделался игроком, доминирует стремление к мгновенному и экономически необусловленному обогащению: «Когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации» (VIII, кн. 1, стр. 236). Мгновенное появление и исчезновение «фантастического богатства» (там же) характеризует и Чичикова. Причем, если в Германне борются расчет и азарт, в Чичикове побеждает расчет, то в Кречинском азарт берет верх (ср. слова Федора: «А когда в Петербурге-то жили — Господи, Боже мой! — что денег-то бывало! какая игра-то была!... И ведь он целый век все такой-то был: деньги — ему солома, дрова какие-то. Еще в университете кутил порядком, а как вышел из университета, тут и

<sup>25</sup> А. М. Яглом и И. М. Яглом. Вероятность и информация, изд. 3-е. М., 1973, стр. 21—22.

пошло, и пошло, как водоворот какой. Знакомство, графы, князья, дружество, попойки, картежь»<sup>26</sup>. Ср. пародийное снижение в словах Расплюева: «Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред»<sup>27</sup>). Обратной стороной этой традиции будет превращение «русского немца» Германа в другого «русского немца» — Андрея Штольца.

Рассматривать сюжетную коллизию «Пиковой дамы» во всей ее сложности здесь было бы неуместно, тем более, что вопрос этот неоднократно делался предметом анализа<sup>28</sup>. Можно согласиться с рядом исследователей, усматривающих в конфликте Германа и старой графини столкновение эпохи 1770-х и 1830-х гг., эпохи «фарфоровых пастушек, столовых часов работы славного Легоу, коробочек, ралеток, вееров и разных дамских игрушек», изобретенных в XVIII веке «вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» (VIII, кн. 1, стр. 240), и денежного века. Можно указать, что сюжетным языком для построения этого исторического конфликта избрано столкновение двух поколений, так же, как это сделано в «Скупом рыцаре» или «К вельможе»; можно было бы рассмотреть сквозь эту сюжетную коллизию древний архетип сюжета борьбы родителей и сына<sup>29</sup>.

Однако нас сейчас интересует не это, а значительно более частный вопрос: какое влияние на данный тип сюжета оказало исторически неизбежное, но типологически случайное обстоятельство, что механизмом, движущим сюжет, стали карты.

Тема карточной игры вводит в механизм сюжета, в звено, заключенное между побуждениями героя и результатами его действий, случай, непредсказуемый ход событий. Случайность становится и механизмом сюжета, и объектом размышлений героя и автора. Сюжет начинает строиться как приближение героя к цели, за которым следует неожиданная катастрофа

<sup>26</sup> Картины прошедшего. Писал с натуры А. Сухово-Кобылин. М., 1869, стр. 63.

<sup>27</sup> Там же, стр. 65.

<sup>28</sup> См., например: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1937, стр. 337—365; В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». — «Временник пушкинской комиссии», т. 2. М.—Л., 1936; он же. Стиль Пушкина. М., 1941; А. Л. Слонимский. О композиции «Пиковой дамы». — Пушкинский сб. памяти проф. С. А. Венгерова, «Пушкинист», т. IV. М.—Пг., 1922, стр. 171—180. Общая проблематика «Пиковой дамы» рассмотрена также в работах: Д. Якубович. Литературный фон «Пиковой дамы». — «Литературный современник», 1935, № 1; Н. О. Лернер. История «Пиковой дамы». — В его кн.: Рассказы о Пушкине. Л., 1929; Л. С. Сидяков. Художественная проза А. С. Пушкина. Гл. 5. Рига, 1973, где даны пронизательный анализ художественной структуры повести (см., в частности, анализ проблем смены точек зрения и сложной структуры образа автора на стр. 115—121), а на стр. 214 — краткая библиография. Пользуясь случаем выразить сердечную благодарность Л. С. Сидякову, любезно принявшему на себя труд ознакомиться с работой в рукописи и высказавшему ряд ценных соображений.

<sup>29</sup> Намек на наличие такой нереализованной возможности содержится в тексте «Пиковой дамы», где, в момент, когда Германа падает без сознания у гроба графини, «худошавый камергер, близкий родственник покойницы, шепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын» (VIII, кн. 1, стр. 247). В. В. Виноградов пронизательно замечает, что читатель 1830-х гг. ощущал нереализованную возможность построения сюжета как конфликта, разрывающего семейные связи: «Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями — побочными детьми старой ведьмы, с эффектным финалом, — сумасшествием одного из них, — вот что было бы сфабриковано французским «кошмарным романом» из материала «Пиковой дамы» (В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 587). Возможность истолкования сюжета в сопоставлении с его переводом на язык более ранней традиции может быть доведена до мифологического архетипа (ср.: «Герой этот тот, кто смело противостоит своему отцу и в конце концов его побеждает» <Sigmund Freud. Moïse et le monothéisme. P., 1966, p. 13>), причем каждый раз предшествующая традиция будет выступать как некоторый язык, а анализируемое произведение — как текст, частично принадлежащий этому языку и в определенной степени дешифруемый с его помощью, но, вместе с тем, являющийся также текстом на другом языке, требующим для понимания конструирования особой системы расшифровки. До того, как на его основании возникла традиция, он является единственным текстом на этом языке, который еще предстоит на его основе реконструировать. Другое дело, что этот новый язык, как правило, уже дан в старом — в виде внесистемных или периферийных его подструктур, которые заметны при синхронном описании и выявляются лишь в свете исторической перспективы.

(«вдруг — помешательство» Гоголя, «Сорвалось!!!» Кречинского у Сухова-Кобылина).

Следствием заданного механизма сюжета становится характеристика героя как волевой личности, стремящейся в броуновом движении окружающей жизни к цели, которую он перед собой поставил. «Вероятностная» картина мира, представление о том, что жизнью правит Случай, открывает перед отдельной личностью возможности неограниченного успеха и резко разделяет людей на пассивных рабов обстоятельств и «людей Рока», чей облик в европейской культуре первой половины XIX в. неизменно ассоциируется с Наполеоном. Такая характеристика героя требует, чтобы в тексте рядом с ним находился персонаж страдательный, в отношениях с которым герой раскрывает свои бонапартовские свойства. В другом аспекте сюжетного построения герой будет соотносен с Игрой и той силой, которая эту игру ведет. Сила эта — иррациональная по самой сущности отношений банкмета и понтера — легко будет истолковываться как инфернальная, смеющаяся над героем наполеоновского типа и играющая им. Так определяется сюжетная необходимость цепочки героев: *Лиза — Германн — старая графиня*, которая позже, породив определенную традицию в русской прозе, отразится в ряду персонажей: *Соня — Раскольников — старуха процентщица*<sup>30</sup>.

Однако вопрос этот усложняется тем, что старая графиня выступает в повести Пушкина в двух различных функциях: как жертва Германна и как представитель тех сил, с которыми Германн ведет игру («Я пришла к тебе против своей воли...», «мне велено...» — VIII, кн. 1, стр. 247).

Влияние темы карт на сюжет «Пиковой дамы» проявляется в столкновении случайного и закономерного и в самой трактовке понятия случайности. Германн — инженер с точным и холодным умом. В сознании Германна сталкиваются расчет и азарт. Однако сам себя Германн осмысляет в облике бесстрастного автоматического разума. Он хотел бы изгнать случай из мира и своей судьбы. За зеленое сукно он может сесть лишь для игры наверняка. Этический аспект действий его не тревожит. Свое credo он излагает на первой же странице повести во фразе, замечательной строгой логичностью, точностью выражения и полной нейтральностью стиля, столь резко выделяющимися на фоне экспрессивных речей других игроков: «Игра занимает меня сильно, — сказал Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» (VIII, кн. 1, стр. 227). «Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты», — размышляет он дальше (там же, стр. 235). Расчет стоит на первом месте. Германн не только не может надеяться на случай — он отвергает самое его существование: «Случай! — сказал один из гостей. — Сказка! — заметил Германн» (там же, стр. 229).

Пушкин подчеркивает, что голова Германна остается холодной даже в разгар высшего напряжения страстей и фантазии. Так, после посещения его призраком он «возвратился в свою комнату, засветил свечку, и записал свое видение» (там же, стр. 248). После первого выигрыша, который был не только осуществлением мечты о богатстве, но и свидетельством реальности сверхъестественных явлений, означая, что тайна трех карт действительно существует, а явление старухи не было галлюцинацией разгоряченного

<sup>30</sup> Отношение: Германн — старая графиня имеет и другую — полупародийную — параллель, отмеченную еще Андреем Белым: Чичиков — Коробочка (см. Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, стр. 99—100); не лишено интереса, что в сознании Достоевского при создании коллизии «Раскольников — старуха» присутствовал не только Германн, но и Чичиков, про которого ведь говорят, что он «переодетый Наполеон» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VI. 1951, стр. 205). Ср.: у Германна «профиль Наполеона», а Чичиков «если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона» (там же, стр. 206). О, возможно неосознанном, учете образов из «Мертвых душ» свидетельствует кличка «немецкий шляпник», которую дает Раскольникову в начале романа пьяный и которая перифразирован «панталонник немецкий» (и «Бонапарт»), как именуется коня кучер Селифан в «Мертвых душах».

воображения, «Германн выпил стакан лимонаду и отправился домой» (там же, стр. 251). Германн рожден для такого поединка с судьбой, где пригодятся его холодный ум и железный расчет, для интеллектуального соревнования с миром. Не случайно рядом с мотивом расчета через повесть проходит другой — коммерческой игры: весь поединок Германна и Чекалинского сопровождается параллельным изображением игры другого типа, развертываемой в соседней комнате: «Несколько генералов и тайных советников играли в вист» (первый день игры Германна); «Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру столь необыкновенную» (третий день: VII, кн. 1, стр. 249 и 251). При этом очевидно, что вист, который еще у Страхова числится как игра «в службе степенных и солидных людей», — не средство быстрого и немотивированного обогащения. Но Германн — человек двойной природы, русский немец, с холодным умом и пламенным воображением — жаждет внезапного обогащения. Это заставляет его вступить в чуждую для него сферу Случая.

Насмешку над верой в разумность мира А. Сухово-Кобылин выразил в 1869 г. эпиграфом, который он поставил перед своей трилогией: «*Wer die Natur mit Vernunft ansieht, den sieht sie auch vernünftig an. Hegel, Logik.* Как аукнется так и откликнется. *Русский перевод*». Германн, стремившийся смотреть на мир «mit Vernunft», вынужден действовать в условиях случайного, вероятностного мира, который для отдельного существа, наблюдающего лишь незначительные фрагменты отдельных процессов, выглядит как хаотический. Необходимость избрать эффективную тактику в условиях мира, который дает о себе слишком незначительную информацию (и именно поэтому моделируется фараоном), заставляет Германна обращаться к приметам («не имея истинной веры, он имел множество предрассудков», VII, кн. 1, стр. 246). В. В. Виноградов пронизательно указал на эквивалентность, в этом отношении, сюжетов, построенных на математическом или мистическом проникновении в тайну «верной карты». И математика, и каббалистика выступают здесь в единой функции — как средство изгнать Случай из его собственного царства. Стремление «найти твердые математические формулы и законы для случаев выигрыша, освободить игру от власти случая и случайности» в общей системе играло ту же роль, что и «мистическое отношение к картам, приносящим выигрыш»<sup>31</sup>.

Однако, если фараон делается идеальной моделью конфликтной ситуации: «человек — внешний мир», то становится очевидным, что вероятность выигрыша у сторон различна. Обладая неисчерпаемым запасом времени и неограниченной возможностью возобновлять игру, внешний мир неизбежно переигрывает каждого отдельного человека. В ту минуту, когда Германну кажется, что он играет (причем — наверняка), оказывается, что *им* играют. Это подчеркивается сложной структурой сюжета. В первой части глав Германн ведет игру с партнерами, которые находятся в его власти (Лиза, старая графиня в сцене в спальне). Лиза думает, что с ней играют в одну игру (слово «игра» означает здесь совсем не степень искренности чувств, а распознание типа поведения и выбор своей ответной системы действий) — любовь. Германн действительно имитирует этот тип поведения, тщательно воспроизводя утвержденный литературной традицией ритуал «осады сердца» — стояние под окном, писание любовных писем и проч. Залог успеха Германна в том, что он играет в совсем другую игру, сущность и правила которой остаются Лизе до последней минуты непонятными. Тем самым он превращает ее из партнера в орудие. Ситуация в спальне графини сложнее: Германн и здесь пытается предложить собеседнику ложный ход — партнерство в целом наборе игр: он заранее готов стать любовником старухи, взывает к «чувствам супруги, любовницы, матери», заранее зная, что он-то на самом деле будет вести совсем другую игру — борьбу за свое обога-

<sup>31</sup> В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы», стр. 87 и 88.

щение, в которой графиня должна выступить в качестве орудия, а не партнера<sup>32</sup>. Однако старая графиня, которая за минуту до появления Германна «сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево» (*курс мой. — Ю. Л.*) — уже не только человек, но и карта, орудие, но не в игре Германа, а в чьей-то другой, в которой сам Германн окажется игрушкой.

Германн пытается перенести ситуацию типа его отношений с Лизой на зеленое сукно: он имитирует риск игры в фараон, а на самом деле играет напервое. Однако в действительности он сам оказывается в положении Лизы — человека, не знающего, в какую игру с ним играет мир. Фантастика здесь не «вещь» (свидетельство наивной веры автора в непосредственное вмешательство сверхъестественных сил в реальность), а знак — значением его может оказаться любая сила: историческая, экономическая, психологическая или мистическая — иррациональная с точки зрения «расчета, умеренности и трудолюбия» как программы поведения отдельной личности. Этому не противоречит самая насмешливость тех сил, которые Германн думал переиграть (подмигивание старухи), ведь и с точки зрения Евгения в «Медном всаднике» петербургское наводнение можно истолковать как «насмешку неба над землей».

Ко времени работы Пушкина над «Пиковой дамой» его интерес к роли случая уже имел длительную историю. Отвергнутыми оказались и романтические представления об определяющей роли личного произвола и случая в ходе исторических событий<sup>33</sup>, и тот предельный исторический детерминизм, который был им на первых порах противопоставлен и приводил к различным формам и степеням «примирения с действительностью». В сложном и философски-объемном мышлении Пушкина 1830-х гг. «случай» перестал уже быть только синонимом хаоса, а «закономерность» — упорядоченности. Пушкин неоднократно противопоставлял мертвую, негибкую упорядоченность — случайности, как смерть — жизни. Энтропия предстала перед ним не только в облике полной дезорганизации, но и как жесткая сверхупорядоченность. Это порождало то внимание к антитезе мертвого — живому, неподвижному — движущемуся, как предсказуемого — непредсказуемому, которое было глубоко раскрыто Р. О. Якобсоном на материале тематического элемента статуи и мотива ее оживания<sup>34</sup>.

В этой связи проясняется смысл и другого — апологетического — отношения к случаю как к средству увеличения внутренней гибкости социального механизма, внесения в него непредсказуемости. Размышляя над путями человеческой мысли, Пушкин отвел случаю место в ряду трех важнейших факторов ее прогресса:

О сколько нам открытий чудных  
Готовит просвещенья дух

<sup>32</sup> Кстати, именно в этом Пушкин видел сущность «бонапартизма»:

Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно... (VI, стр. 37).

<sup>33</sup> Из многочисленных примеров романтического толкования этой проблемы приведем слова А. А. Бестужева, сохраненные показаниями Г. С. Батенькова. После убийства Настасьи Минкиной на одном из литературных обедов «целый стол говорили о переменах, кои последовать могут вследствие отречения графа Аракчеева. А. Бестужев сказал при сем случае, что решительный поступок одной молодой девки производит такую важную перемену в судьбе 50 миллионов. После обеда стали говорить о том, что у нас совершенно исчезли великие характеры и люди предприимчивые» (Цит. по кн.: Из архива Елагинных. Письма Г. С. Батенькова, И. И. Пущина и Э. Г. Толля. М., 1936, стр. 215). Фактически полемикой с такими концепциями явился замысел «Графа Нулина», см.: Б. М. Эйхенбаум. О замысле «Графа Нулина». — Временник Пушкинской комиссии, т. 3. М.—Л., 1937.

<sup>34</sup> La statue dans la symbolique de Pouchkine. — В кн.: Roman Jakobson. Questions de poésie, éd. du Seuil. Paris, 1973.

И Опыт, [сын] ошибок трудных,  
И Гений, [парадоксов] друг,  
[И Случай, бог изобретатель] (III, кн. I, стр. 461)<sup>35</sup>

В предшествующих вариантах последней строки:

И Случай, друг  
И Случай, вождь (III, кн. 2, стр. 1059) —

можно предугадать в общих чертах характер недописанного, поскольку ритмический рисунок ее, видимо, должен был выглядеть как  $\sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim \sim$ , а грамматически продолжение должно было содержать группу определения (типа: «друг познаний новых») или приложение (типа: «вождь-путеводитель»), содержание же могло быть лишь той или иной формулой, определяющей положительное место случая в прогрессе знания. Однако в промежутке между первым наброском и верхним слоем (тоже зачеркнутым и, следовательно, не окончательным) Пушкин нашел наиболее выразительную формулу:

И Случай                   отец  
Изобретательный слепец (III, кн. 2, стр. 1060)

(вариант: «И ты слепой изобретатель»). Пропуск в первой строке легко заполняется по смыслу словами типа «знания», «истины». Однако именно то, что поэт не использовал эти напрашивающиеся слова, свидетельствует, что они не содержали необходимого ему смыслового оттенка — момента изобретения, нахождения нового неожиданно для самого ищущего (ср. в «Спенах из рыцарских времен»: брат Бертольд должен был найти порох во время поисков философского камня).

В связи с этим и отношение Пушкина к случайному в истории резко усложнялось. На протяжении нескольких строк в отрывке, посвященном «Истории» Н. Полевого, он увидал в нем поверхностное наслоение, затемняющее суть исторического процесса, с одной стороны, и глубокий механизм проявления закономерностей этого процесса, — с другой. Он писал: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие, и отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас». И далее: «Ум ч<еловеческий>, по прстонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия Провидения» (XI, стр. 122 — *курс Пушкина*).

Вторая сторона философского осмысления случая не могла не отразиться на трактовке его сюжетной модели — азартной игры. Было бы одно-сторонним упрощением видеть в ней только отрицательное начало — прорыв хаотических сил в культурный макрокосм и эгоистическое стремление к мгновенному обогащению в человеческом микрокосме. Тот же механизм игры служит и иным целям: во внешнем для человека мире он служит проявлением высших — иррациональных лишь с точки зрения человеческого незнания — закономерностей, во внутреннем он обусловлен не только жадой денег, но и потребностью риска, необходимостью деавтоматизировать жизнь и открыть простор игре сил, подавляемых гнетом обыденности.

С этой точки зрения персонажи и события «Пиковой дамы» выступают в ином свете. Если в антитезе: «рациональное (закономерное) ↔ хаотическое (случайное)» первый член оппозиции представлял информацию, а второй энтропию, то при противопоставлении: «мертвое (неподвижное, движу-

<sup>35</sup> Ср. слова акад. С. И. Вавилова о том, что процитированный отрывок «свидетельствует о проникновенном понимании Пушкиным методов научного творчества» (А. С. Пушкин. 1799—1949. Материалы юбилейных торжеств. М.—Л., 1951, стр. 33); об истолковании этого фрагмента в связи с проблемой науки и в отношении к «Пиковой даме» см.: М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972, стр. 80 и 95—109.

щееся автоматически) ↔ живое (подвижное, изменчивое)» места этих категорий переменяются. В связи с этим случайное (непредсказуемое) в первом случае предстанет как фактор энтропии, во втором — информации. В анти-тезе механическому течению навсвездь предсказуемой, мертвой жизни петербургского «света», фараон предстает как механизм внесения в повседневность элемента альтернативы, непредсказуемости, деавтоматизации.

С этой точки зрения, эпизоды, события и лица повести делятся на живое (подвижное, изменчивое) и мертвое (неподвижное, автоматизированное) или же в определенных ситуациях переходят из одной категории в другую. Весь сюжет повести представляет собой некоторое вторжение случайных обстоятельств, которые, одновременно, могут быть истолкованы и как «мощное, мгновенное орудие Провидения». Хотя «анекдот о трех картах сильно подействовал» на воображение Германна, он, противопоставив соблазну расчет, решил отказаться от надежд на неожиданное богатство: «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты» (VIII, кн. 1, стр. 235). Однако именно в эту минуту Германн оказывается во власти случая: «Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры <...>

— Чей это дом? — спросил он будочника.

— Графини\*\*\*, — отвечал будочник.

Германн затрепетал. Удивительный анекдот снова представился его воображению» (там же, стр. 236). На другой день он снова *случайно* оказался перед домом: «Неведомая сила, казалось, привлекла его к нему» (там же). Лизавета Ивановна в этот миг случайно оказалась у окна — «нечаянно взглянула на улицу» (там же, стр. 234). «Эта минута решила его участь» (там же, стр. 236).

Герои попеременно переходят из сферы предсказуемого в область непредсказуемого и обратно, то оживляясь, то превращаясь в мертвые (прямо и метафорически) автоматы. Уже в исходной ситуации Германн — человек расчета и игрок в душе — характеризуется через слова с семантической неподвижности («сидит <...> и смотрит на игру», стр. 227; «твердость спасла его», стр. 235;) и подавленного движения («следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры», стр. 235).

Герои «Пиковой дамы» то каменеют, то трепещут:

В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести, и снова умокло. Он окаменел (стр. 240).  
... Мертвая старуха сидела, окаменев (стр. 245).  
... ее руки и ноги поледенели (стр. 243).  
... Германн пожал ее холодную безответную руку (стр. 245)  
... Германн <...> навзничь грянулся об землю (стр. 247)  
... Лизавету Ивановну вынесли в обмороке (стр. 247)

... села в карету с трепетом неизъяснимым (стр. 234)  
... следовал с лихорадочным трепетом (стр. 235)  
... Германн затрепетал (стр. 236)  
... Германн трепетал, как тигр (стр. 239)  
... Он остановился и с трепетом ожидал ее ответа (стр. 241)  
... Она затрепетала (стр. 244)

Переход от жизни к смерти, совершаемый несколько раз, характерен для старой графини. Р. О. Якобсон в названной выше работе указал, что в заглавиях трех пушкинских произведений: «Медного всадника», «Каменного гостя» и «Золотого петушка» — заложено противоречие между указанием на неодушевленные материалы (медь, камень, золото) и одушевленных персонажей, чем предопределяется мотив оживления неживого. В несколько иной форме то же противоречие заложено и в заглавии «Пиковой дамы», которое обозначает и старую графиню, и игральную карту. Уже попере-

менное превращение графини в карту и карты в графиню активизирует семантический признак живого/неживого, одушевленного/неодушевленного. Но и в пределах своей «человеческой инкарнации» графиня меняет состояния относительно этих признаков: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо <...> глаза оживились». «Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыжала...» «Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность». «Графиня молчала». «При виде пистолета графиня во второй раз оказала сильное чувство. Она закивала головою, и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела. Потом покатила навзничь <...> и осталась недвижима». «Графиня не отечала. Германн увидел, что она умерла» (там же, стр. 241—242). Переход от бесчувственности, неподвижности, механичности, смерти — к волнению, внутреннему движению, жизни, равно как и противонаправленное изменение совершаются несколько раз на протяжении этой сцены. В дальнейшем, уже мертвая, графиня будет двигаться, шаркая туфлями; лежа в гробу, подмигнет Германну. Способность к душевным движениям, противоположная окаменелости эгоизма, проявляется в том, что лишь за гробом она проявит заботливость по отношению к жертве своих капризов, Лизавете Ивановне. Сообщив Германну, подчиняясь приказу («мне велено») три карты, она «от себя» прощает его с тем, чтобы он женился на Лизавете Ивановне. Переходы от мертвенной маски светской вежливости и показного радушия к живому чувству характеризуют и Чекалинского: «Полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные *всегдашнего улыбкою*». «Чекалинский улыбнулся и поклонился, молча, в знак покорного согласия». «Позвольте заметить вам, — сказал Чекалинский *неизменной своею улыбкою*, что игра ваша сильна». «Чекалинский *нахмурился*, но *улыбка* тотчас возвратилась на его лицо». «Чекалинский *ласково* ему поклонился». «Чекалинский видимо *смутился*. Он отсчитал девяноста четыре тысячи и передал Германну». «Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу *бледного*, но все *улыбающегося*, Чекалинского». «Чекалинский стал метать, *руки его тряслись*». «Дама ваша убита, — сказал *ласково* Чекалинский» (там же, стр. 250—251, *курс мой — Ю. Л.*). Вначале улыбка кажется «оживляющей» лицо Чекалинского. Но дальше (ср. эпитет «неизменная») делается очевидно, что это маска, постоянная и неподвижная, то есть мертвая, скрывающая подлинные жизненные движения души.

В разнервный, механически движущийся, но внутренне неподвижный и мертвый автомат обыденной светской жизни «сильные страсти и огненное воображение» Германна вносят непредсказуемость, то есть жизнь. Механизмом вторжения оказывается фараон.

Ожившая вещь, движущийся мертвец, скачущий памятник — не живые существа, а машины в том наполнении слова «машина», которое выработала эпоха механики. Их противоестественное движение лишь подчеркивает мертвенность сущности. В этом смысле ситуация «Пиковой дамы» принципиально отлична от «Медного всадника». В «Медном всаднике» нечеловеческое противопоставлено человеческому, «медный всадник» — «бедному богатству» (Гоголь) простой человеческой души. В «Пиковой даме» все герои — автоматы, лишь временно оживающие под влиянием возмущающих воздействий страстей, случая, той непредсказуемости, которая таится и в глубине их душ, и за пределами искусственного, механического мира Петербурга. Германн, рассчитав, что ему необходимо проникнуть в дом графини, запускает механизм соблазна молодой девушки. Он пишет «признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово-в-слово взято из немецкого романа». В столкновении с машиной Лиза ведет себя как человек — она влюбляется. Ее письмо продиктовано чувством. Однако оказывается, что на самом деле ее реакция автоматична — Германн мог предвидеть и рассчитать: «Он того и ожидал». Однако карты смешиваются потому, что в дело вступают силы, скрытые в душе самого Германна, и он перестает быть автоматом. Пись-

ма его «уже не были переведены с немецкого. Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения» (стр. 238).

Но игра, взрывая механический порядок жизни, нарушая автоматическую вежливость Чекалинского, вызывая прилив жизни в умирающей графине и убивая ее — то есть позволяя Германну вторгнуться в окружающий его мир «как беззаконная комета», превращает его самого в автомат, ибо фараон — тоже машина: ему свойственна мнимая жизнь механического движения (направо-налево) и способность замораживать, убивать душу: в спальне графини Германн окаменел, в комнате Лизы «удивительно напоминал он портрет» (там же, стр. 245), во время игры, чем более оживает маска Чекалинского, тем более застывает Германн, превращаясь в движущуюся статую. Человеческие чувства для него теряют смысл: «Ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе» (там же, стр. 245). И если в «Медном всаднике» «насмешка неба над землей» — насмешка нечеловеческого над живым, то издевка пиковой дамы, которая «прищурилась и усмехнулась», — это смех оживающего автомата над застывающим.

Завершается все полной победой автоматического мира — «игра пошла своим чередом» (там же, стр. 252), все герои находят свое место в неподвижности циклических повторов жизни: Германн сидит в сумасшедшем доме и *повторяет* одни и те же слова, Лизавета Ивановна *повторяет* путь старой графини («У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница»), Томский *повторяет* обычный путь молодого человека — произведен в ротмистры и женится.

Пушкин дает нам две взаимоналоженные модели: 1. Бытовой мир («внутреннее пространство» культуры) — упорядочен и умопостигаем; ему противостоит хаотический мир иррационального, случая, игры. Этот второй мир представляет собой энтропию. Он побеждает, сметая расчеты людей: графиня умирает, Германн рвет с миром расчета и умеренности и оказывается в сумасшедшем доме — сюжет кончается катастрофой.

2. Бытовой мир, составляющий «внутреннее пространство» культуры, *переупорядочен*, лишен гибкости, мертв. Это царство энтропии. Ему противостоит Случай — «мощное, мгновенное орудие Провидения». Он вторгается в механическое существование, оживляя его. Однако автоматический порядок побеждает, игра идет своим чередом». Энтропия косного автоматизма торжествует. Мир, где все хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что «событию» не остается места, просвечивают друг сквозь друга.

Взаимоналожение этих моделей усложняется еще и тем, что и «внешнее» и «внутреннее» пространства культуры представлены и вне каждого героя как окружающий его мир, и внутри его как имманентное противоречие.

Оба возможных толкования материализованы в повести Пушкина в одной и той же «сюжетной машине» — в теме карт и азартной игры. Это придает образу фараона в «Пиковой даме» исключительную смысловую емкость и силу моделирующего воздействия на текст. Это же обуславливает возможность противоположных истолкований этой темы в различных литературных традициях, в равной мере восходящих к Пушкину.

\* \*  
\*

Описывая последнюю талью, Пушкин пишет: «Это похоже было на поединок» (VIII, кн. 2, стр. 251). Действительно, во всех текстах, включающих тему азартной игры, имеется некое сходство с сюжетной темой дуэли:

исход столкновения смертелен для одной из сторон (в отличие от темы коммерческой игры, где возникает лишь проблема незначительных перемен<sup>36</sup>). Однако совершенно различная роль случайности делает сопоставление дуэли и фараона достаточно далеким. Действительно, его можно признать случайным. Значительно более органичным представляется сближение темы карт с основным сюжетным конфликтом «Фаталиста» Лермонтова.

Антитеза случайного и закономерного получает в этой повести философскую интерпретацию как противопоставление концепции недетерминированной свободы воли человека, с одной стороны, и полной подчиненности его фатальной цепи причин и следствий, predeterminedного хода событий. К. А. Кумпан в дипломной работе на эту тему убедительно показала, что первая концепция связана была с идеей человека западной цивилизации — с гипертрофированно развитой личностью, индивидуализмом, жаждой счастья и утратой величайших стимулов, а вторая — с человеком Востока, неотделимым от традиции, чуждым и раздвоенности, и личной ответственности за свои деяния, погруженным в фатализм<sup>37</sup>.

Тема азартной игры оказывается «сюжетной машиной» этой повести. Уже начало повести вводит антитезу коммерческой игры («однажды, наскучив бостоном и бросив карты под стол, мы сидели у майора С\*\*\*»), которая ассоциируется с пошлым болшинством, и азартной — удела страстных натур. Если относительно Печорина об этом можно догадываться (по крайней мере, на протяжении повести он дважды испытывает судьбу: заключая смертельное пари с Вуличем и бросившись на казака-убийцу), то в характере его «восточного» антипода — серба Вулича это подчеркнуто: «Была только одна страсть, которой он не таил: страсть к игре»<sup>38</sup>.

Еще Сумароков писал о том, что банк по сути сводится к случайному выбору в системе с двоичным кодом: «Скоро понял я эту глупо выдуманную игру, и думал я: на что им карты, на что все те труды, которые они в сей игре употребляют; можно эту игру и без карт играть, и вот как: написать знаками какими-нибудь — колокол, язык, язык, колокол, перемешивая, и спрашивать, — колокола или языка: ежели пунтировщик узнает то, что у банкира написано, может он загнуть паролы, сеттелева и прочее»<sup>39</sup>.

Если прибавить к условиям случайности выбора одного из двух равновероятных исходов обычное для литературной темы азартной игры убеждение в том, что в банке лежит жизнь и смерть, то мы получаем схему пари Печорина и Вулича. Сопоставление проводится самими героями: Вулич, выиграв пари, после того, как приставленный им ко лбу пистолет не выстрелил, прибавил «самодовольно улыбаясь: -- это лучше банка или штосса» (VI, стр. 342).

Отождествление игры с убийством, самоубийством, гибелью («Пиковая дама», «Маскарад», «Фаталист»), а противника — с inferнальными силами («Пиковая дама», «Штосс» и проч.) связано с интерпретацией случайного как хаотического, деструктивного, сферы энтропии — зла. Однако возможна модель мира, в которой случайность будет иметь не негативный, а амбивалентный характер: являясь источником зла, она также путь к его преодолению.

<sup>36</sup> Ср. идею неизменности быта, невозможности совершиться в его толще чему-либо, меняющему сущность жизни, в рассказе Л. Андреева «Большой шлем» (Леонид Андреев. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1913).

<sup>37</sup> Тезисы работы см.: К. Кумпан. Два аспекта «лермонтовской личности». — Сборник студенческих работ (Краткие сообщения). Тарту, 1973; ее же. Проблема русского национального характера в творчестве М. Ю. Лермонтова. — В сб.: TPI 17 ühõpilaste teaduslik konverents. Tallinn, 1972.

<sup>38</sup> М. Ю. Лермонтов. Соч. в 6 тт., т. VI. М.—Л., 1957, стр. 339. Далее все ссылки на это издание — в тексте.

<sup>39</sup> А. П. Сумароков. О почтении автора к приказному роду. — Полн. собр. соч. в стихах и прозе, изд. 2-е. М., 1787, т. X.

Эсхатологическое сознание, для которого торжество зла — одновременно знак приближения момента его конечного уничтожения, а само это преобразование мыслится как акт мгновенный и окончательный, не может обойтись без чуда. А чудо по самой своей природе в ряду предшествующих ему событий должно представлять как полностью немотивированное и в перспективе естественных связей — случайное.

Давно уже было замечено, что в романах Достоевского бытовая пласт сюжета разverteвается как последовательность случайных событий, «скандалов», сменяющих друг друга, казалось бы, хаотически<sup>40</sup>. Обилие неожиданных встреч, «случайных» сюжетных совпадений, «нелепого» стечения обстоятельств организуют этот пласт повествования Достоевского. Однако логика такой последовательности эпизодов, при которой вероятность повседневного и уникального уравнивается, может характеризовать не только негативный мир Достоевского. Такова же логика чуда. Вспомним у Хомякова:

О, недостойная избранья,  
Ты избрана! . . .<sup>41</sup>

Поэтому один и тот же механизм — механизм азартной игры — может описывать и кошмарный мир бытового абсурда, и эсхатологическое разрушение этого мира, за чем следует чудесное творение «новой земли и нового неба». В этом смысле очень интересен «Игрок» Достоевского.

С одной стороны, Рулетенбург — квинтэссенция того мира нелепостей и скандалов, который так характерен для Достоевского, а рулетка — центр и модель этого мира. Фраза, которой начинается гл. IV романа: «Сегодня был день смешной, безобразный, нелепый»<sup>42</sup> — могла бы быть эпиграфом ко всей бытовой линии сюжета. Характеристичны ситуации типа. «Сколько крику, шуму, толку, стуку! И какая все это беспорядица, неурядица, глупость и пошлость» (IV, стр. 318) — проходят через весь роман.

С другой, — рулетка характеризуется как средство спасения, с ее помощью совершается чудо: «Вы решительно продолжаете быть убеждены, что рулетка ваш единственный исход и спасение?» (там же, стр. 298): «Надеюсь на одну рулетку» (там же); «со мною в этот вечер <...> случилось происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикою, но тем не менее — для меня еще до сих пор чудесное» (там же, стр. 396—397). Это уже знакомая нам тема игры на смерть («Стояла на ставке вся моя жизнь!», стр. 398). Одновременно это и событие, описываемое эсхатологически — не только как чудо, но и как смерть и воскресение в новом, лучшем виде: «Могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! Человека могу обрести в себе, пока еще он не пропал!» (там же, стр. 423), «Вновь возродиться, воскреснуть.» (там же, стр. 432).

Подлинного чуда в «Игроке» не происходит — герой, как и Раскольников, считая, что деньги — источник зла, спасения ждет от них же («деньги — все!», стр. 312). Перерождение мира — в замене нехватки денег их изобилием — мысль, породившая масонскую утопическую алхимию в конце XVIII в. и спародированная Гете во второй части «Фауста»<sup>43</sup> — или в справедливом их перераспределении. В произведениях Достоевского такой путь отвергается. Однако остается самый принцип спасительности чуда — немотивированного и внезапного перерождения мира. Более того, именно веру в немотивированность и внезапность спасения Достоевский считает типично русской чертой. В этом смысле следует понимать утверждения,

<sup>40</sup> См.: А. Слонимский. «Вдруг» у Достоевского. — «Книга и революция», 1922. № 8; Ю. Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении. — В сб.: Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, стр. 29—33.

<sup>41</sup> А. С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Л., 1969, стр. 137.

<sup>42</sup> Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 тт., т. IV. М., 1956, стр. 303. В дальнейшем ссылки на это издание — в тексте.

<sup>43</sup> См.: «Сочувственник» А. Н. Радищева. А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу, вст. статья Ю. Лотмана, подготовка текста и прим. В. В. Фурсенко. — Труды по русской и славянской филологии, VI. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 139. Тарту, 1963, стр. 293—294.

что «ужасная жажда риску» (там же, стр. 401) — типично русская психологическая черта, а «рулетка — это игра по преимуществу русская» (там же, стр. 431), основанная на стремлении «в один час» «всю судьбу переменить» (там же, стр. 432).

Место коммерческих игр в «Игроке» занимает настойчивая антитеза буржуазного накопительства Европы и русского стремления переменить судьбу в «один час»: «Почему игра хуже какого бы то ни было способа добывания денег, например, торговли?» (там же, стр. 293). «В катехизис добродетелей и достоинств цивилизованного западного человека вошла <...> способность приобретения капиталов» (там же, стр. 306), противостоящая вере во внезапное счастье, «где можно разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь». Далее герой добавляет: «Неизвестно еще, что гаже: русское ли безобразие, или немецкий способ накопления честным трудом» (там же).

\* \*  
\*

Вне задач настоящей работы находится рассмотрение социально-исторической обусловленности повышенной роли карточной игры в эпоху конца XVIII — начала XIX в. Можно было бы лишь указать, что проблема эта вписывается в более общую — исследование кибернетических механизмов, которые использует культура как целое для повышения внутренней неопределенности системы и внесения в некоторые свои узлы вероятностных связей. Вопрос этот сложен и имеет вполне самостоятельное значение. Для нас было существенно другое — показать, какую роль играет тема в строении сюжета, создавая исторически более конкретизированные его варианты.<sup>44</sup> Наше понимание «темы» близко к идее сюжетной «машины» в статье А. К. Жолковского «Deus ex machina»<sup>45</sup>, хотя и с некоторыми отличиями: тема мыслится нами как один из возможных вариантов, при помощи которого реализуется данный инвариантный типологический сюжетный узел. При более абстрактном описании она может быть «снята». Однако, поскольку у каждой темы есть и *своя* набор «естественных» предметных функций, и своя «мифология» (в пределах данной культуры), что придает ей самостоятельный набор предикатов<sup>46</sup> — то есть, у каждой темы имеется своя сюжетика, вполне независимая от того общего сюжета, для реализации которого она употреблена, — то путь от сюжетного архетипа к тексту есть путь сюжетной деформации. При следовании в обратном направлении, когда перед исследователем встает задача реконструкции архетипического сюжета, знание «частной мифологии» отдельных сюжетных тем может помочь вычислить исходный архетип даже при огромной временной и культурной от него удаленности.

---

<sup>44</sup> Ср. еще один тематический аспект повести. Характерное для «Пиковой дамы» застывание-оживление персонажей, вписываясь в оппозицию «живое-мертвое» — одну из основных для позднего Пушкина, имеет и более частный смысл: в азартной игре один из партнеров неизбежно становится объектом игры, *игрушкой*. В «Пиковой даме» резко разделены функции того, кто играет и того, кем играют. Переходя в первую позицию, персонажи оживают, во вторую — застывают: «Пиковая дама прищурилась и усмехнулась» — «Германн стоял неподвижно» (VIII, I, стр. 251—252). В этот момент карта — игрок, а Германн — игрушка. Германн полагал, что играет картами — на самом деле карты играют им. Вещи, играя людьми, оживают, люди, становясь игрушками вещей, застывают.

<sup>45</sup> См.: А. К. Жолковский. Deus ex machina. — Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.

<sup>46</sup> Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как *мотивы*.

## К ПОНЯТИЯМ «ТЕМА» И «ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР»

А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов

### Вводные замечания

По-видимому, общей чертой современных работ по структурной поэтике является внимание к семантике художественных произведений (см., например, [1] — [3]). В работах, посвященных модели «Тема — Приемы Выразительности — Текст» (см. [4] — [7], [10], [17], [31] — [34]), семантический аспект описания находит свое выражение в понятии темы, то есть, некоего «первоэлемента», из которого выводится художественный текст. Такое понимание темы, да и сама правомерность этого понятия как одной из универсалий структурной поэтики, многими ставится под сомнение. Высказывается взгляд, что сведение художественного произведения к теме есть возвращение к худшим образцам школьного разбора, вульгарного социологизма и утилитарно-агитационного понимания искусства. Наиболее отточенной формой этого аргумента является известный тезис о том, что мысль, выраженная на обычном (естественном и логическом) языке и та же мысль, воплощенная в художественных образах, — это две разные вещи. Отсюда делается справедливый вывод, что их приравнивание друг к другу недопустимо, а перевод с поэтического языка на обыденный невозможен без потерь.

В настоящей статье делается попытка уяснить научный статус понятия темы и связанного с ним понятия поэтического мира, которое рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора.

### 1. Понятие темы

1.0. Прежде всего, в порождающей поэтике речь не идет о том, чтобы приравнивать произведение к его теме или удовлетворяться выжиманием из него какой-то идейной квинтэссенции. Знак, связывающий тему с текстом — знак вывода, а не знак равенства. То, что мы предлагаем называть темой художественного произведения, примерно соответствует метаязыковой записи смысла предложения в современной семантике ([8], [9]). Поэтому бессмысленно говорить, что тема, то есть запись на метаязыке, есть обедненный художественный текст. Если утверждается (как это обычно имеет место в соответствующих работах), что тема трагедий Расина — конфликт между высшим долгом и личной страстью, то это не значит, что исследователь предлагает читателю взамен трагедий Расина удовлетворяться чтением этой формулы. Суть утверждения в другом: формулируя тему, исследователь как бы берется доказать, что между ней и текстом произведения существует некоторое закономерное соответствие. Общие законы подобных соответствий и демонстрация механизма соответствия в каждом конкретном случае — таково, по нашему мнению, основное содержание науки о структуре художественных текстов.

К сказанному можно привести еще одну аналогию — из сравнительного языкознания, занимающегося восстановлением так называемых праформ (элементов «праязыка»). Пафос работы состоит здесь не столько в том, чтобы получить инвентарь этих праформ, сколько в том, чтобы выработать аппарат соответствий между (ними и) фактами реально данных языков<sup>1</sup>. Только если такие соответствия установлены, праформы, то есть, элементы услового метаязыка, получают право на существование — в качестве их краткой символической записи.

Итак, тема — не «дайджест» для читателя, а научная абстракция, ценность которой зависит от того, предъявлены ли достаточно убедительные соответствия между ней и реальным текстом.

Остановимся подробнее на том, какой вид могут иметь, во-первых, темы, и во-вторых, правила их соответствия текстам (о темах см. также [31]; о правилах соответствий — [32] — [34]).

### 1.1. Форма записи темы

1.1.1. Прежде всего, представляется бесспорным, что в работе по поэтике должно быть такое место, где тема (или темы) формулировалась бы в явном виде. Многие исследователи, в том числе структурно-семиотического направления, в своих анализах более или менее очевидно исходят из дихотомии «содержание — выражение» и достаточно последовательно демонстрируют, как различные элементы и даже целые уровни текста «работают» на тему вещи (которую они называют по-разному — замыслом, мотивом, лейт-мотивом, главной смысловой оппозицией и т. д.). Но из осторожности или по другим причинам они избегают эксплицитно формулировать эту смысловую величину как тему произведения и открыто ориентировать на нее все описание, которое от этого проигрывает в ясности. Поскольку общепризнано, что исследователь должен на каждом шаге своего изложения отдавать себе отчет в том, что, как и зачем он делает, постольку все его высказывания типа «А выражает Б» должны опираться, во-первых, на четкую формулировку Б (то есть, темы), и во-вторых, на экспликацию понятия «выражает» (то есть, правил соответствия). Итак, первое требование, предъявляемое к описанию темы, — эксплицитность ее формулировки. Это сразу ставит вопрос о том, на каком языке ее формулировать.

В следующих ниже пп. 1.1.2. — 1.1.4. рассуждение о форме записи тем будут вестись применительно к таким произведениям, темы которых поддаются достаточно адекватной формулировке средствами естественного языка («условные» темы); далее, в п. 1.1.5. мы коснемся возможных способов эксплицитной формулировки так называемых «неуловимых» тем.

1.1.2. Поскольку тема понимается как высказывание на метаязыке, то естественно пожелать, чтобы были соблюдены требования, предъявляемые к

<sup>1</sup> То, что соответствия важнее самих праформ и праязыков, видно хотя бы из следующего. С одной стороны, есть случаи, когда в компаративистике ставится под сомнение реальность существования того или иного праязыка; но солидно обоснованные соответствия между реально существующими родственными языками сомнений ни у кого не вызывают, и даже оппоненты идеи праязыка соглашаются пользоваться этим понятием как научной абстракцией. С другой стороны, возможен и противоположный случай — когда праязык некоторой языковой семьи, например, романской, не нуждается в реконструкции, так как он хорошо известен (латынь); тем не менее романское языкознание как исследование соответствий развивалось не менее интенсивно, чем те области, где надо было восстанавливать праязык. Таково же положение с темой в поэтике. Возможны такие крайности, как произведения с «неуловимой» темой и произведения с заранее заданной и прямо декларируемой темой. Ни в том, ни в другом случае исследователь не освобождается от задачи вести многообразие наблюдаемых в тексте произведения «поверхностных» фактов к более простым элементам «глубинного уровня», то есть, к теме. Если тема прямо декларирована, то суть работы состоит в демонстрации соответствия между ней и всеми элементами текста (эпизодами, репликами, сюжетными поворотами и т. п.). Если тема не дана исследователю заранее и даже представляется «неуловимой», то постулируется некоторая гипотетическая фигура (научная абстракция), являющаяся условным символом для соответствий между элементами произведения, выявляемых исследователем.

метаязыкам. В частности, желательно, чтобы это был однозначный информационный язык, ибо (а) выражение на таком языке максимально удовлетворяло бы требованию эксплицитности; (б) в силу своей однозначности оно одинаково понималось бы исследователем и всеми его читателями; (в) формальный язык обеспечил бы удобство преобразований, в терминах которых должны демонстрироваться соответствия между темой и текстом; (г) наконец, самая форма записи способствовала бы четкому отделению темы как научной абстракции от реального текста. Однако такого метаязыка в поэтике пока что нет, и его следует считать скорее идеальной точкой отсчета для фактически используемых языков описания<sup>2</sup>. По-видимому, в роли метаязыка поэтики вполне успешно может выступать естественный язык, который по сравнению с образным языком искусства может считаться более или менее однозначным и общепонятным. Действительно, большинство выявленных до сих пор тем сформулировано на естественном языке.

В пределах естественного языка возможны разные степени удаления от информационного языка и приближения к художественному. С одной стороны, можно выразить тему на естественном языке, придерживаясь строго рационального, логического способа выражения; например, тема новеллы о матроне из Эфеса формулируется как

*(1) неверность и порочность женщины (см. [7, стр. 596]).*

С другой стороны, можно воспользоваться и образными средствами, входящими в общезыковую фонд. Так, тему ряда новелл Конан Дойла («Пестрая лента», «Собака Баскервилей» и др.) можно сформулировать как

*(2) волк в овечьей шкуре<sup>3</sup>.*

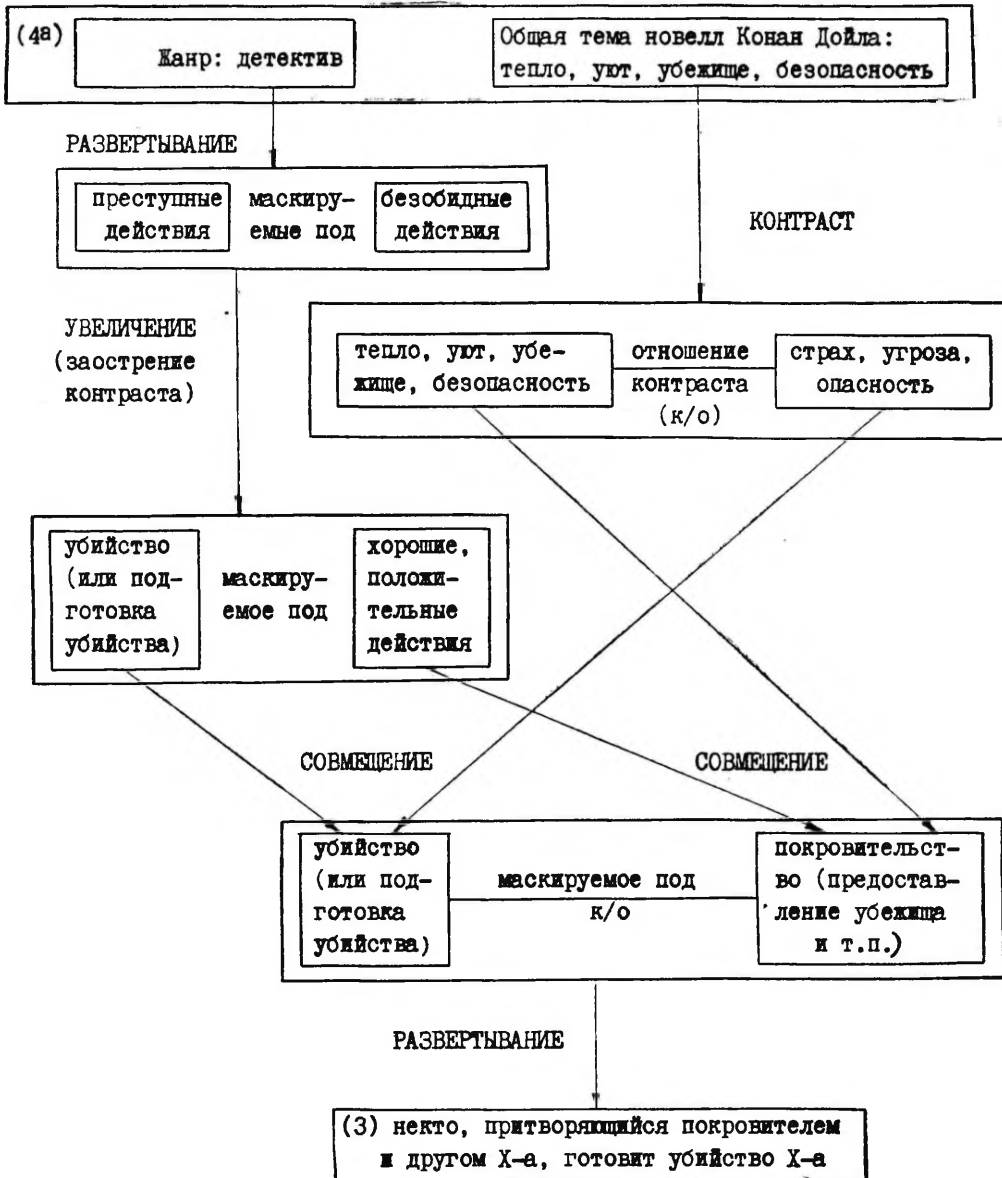
Такая образная формулировка темы может рассматриваться и использоваться в качестве краткой записи, «идеограммы», выражающей сразу целый набор смысловых признаков, который при желании можно сформулировать и в явном виде. Так, тему (2) можно выразить и более нейтральным (рациональным) языком:

*(3) некто под видом покровительства или дружбы готовит убийство своего протеже.*

Заметим, что и эта формулировка не является последним шагом в направлении информационно-логической эксплицитности, а также элементарности используемых понятий. Она сама является своего рода художественным полуфабрикатом, так как построена по принципу контраста (покровительство — убийство). Контраст же — прием выразительности, весьма распространенный (см. о нем [33, стр. 73 — 86]). Но формула (3) не содержит в явном виде указания на этот контраст; следовательно, она сама является свернутой записью какого-то более сложного высказывания. Чтобы адекватно представить это высказывание, нужен, по-видимому, новый метаязык, еще более далекий от художественного; см., например, формулу (4) (= схема 1).

<sup>2</sup> Заметим, однако, что в семиотических исследованиях по мифологии и по теории повествования (К. Леви-Стросс, А. Ж. Греймас, К. Бремон) предлагаются символические языки для записи соответствующих смыслов и структур (ср., например, [25]).

<sup>3</sup> Образ, хотя и восходящий к литературе (басни Эзопа, Лафонтена, Крылова), но давно уже ставший достоянием повседневной речи.



Этот метаязык, как видно из схемы, состоит из единиц двух типов: 1) семантических единиц (понятия типа «детектив», «убийство», «маскировка», «покровительство, убежище» и т. п.), заключенных на схеме в рамки; 2) операций над ними — приемов выразительности (РАЗВЕРТЫВАНИЕ, УВЕЛИЧЕНИЕ, КОНТРАСТ, СОВМЕЩЕНИЕ), изображенных стрелками. Итак, внутренняя смысловая структура формулы (3) оказалась эксплицированной в виде довольно сложной картины соотношений между семантическими единицами. Говоря более конкретно, эта картина представляет собой вывод формулы (3) из гораздо более элементарной смысловой величины — формулы (4а). Вывод, то есть представление структуры высказывания в виде истории его получения из некоторых исходных, или ядерных, элементов (трансформационной истории), — известный в современной лингвистике способ описания (см., например [11], [12]). В данном случае таким способом описана тема — формула (3). Однако вывод оказывается удобным инструментом описания не только и не столько тем, сколько самих художественных текстов (см. ниже п. 1.3, где речь идет о вычитании приемов из текста и о выводе текста из темы)<sup>4</sup>.

1.1.3. Таким образом, мы наметили три способа формулировки одной и той же темы в порядке возрастания их абстрактности и логической ясности: образное языковое выражение, определение в нейтральном («деловом») стиле, нелинейная схема (вывод). По-видимому, схема типа формулы (4) является пределом разложения темы на элементарные составляющие — разлагать на более мелкие атомы вряд ли целесообразно. Напротив, формула (2) не является пределом конкретности (т. е. близости к реальному художественному тексту). Можно представить себе такой способ формулировки темы, при котором она вообще не конструируется искусственно, а берется прямо из текста. Это не только те простейшие случаи, когда тема прямо декларируется автором (плакат, реклама, произведения с рецензиями, говорящими от автора, басни с моралью и т. п.), т. е. когда автор сам дает себе труд выразить свою тему на некотором «метаязыке», отличном от художественного. Более интересны другие сходные случаи — когда для фиксации темы можно взять некоторую цитату из самого произведения, или некоторое сюжетное положение, в котором можно усмотреть сколок с целого. Продолжая сравнение со структурной лингвистикой, можно сказать, что если формулы типа (2)—(4) являются аналогом гипотетических, фиктивных единиц, из которых выводятся реальные, то данный случай подобен другому известному способу лингвистического описания: когда среди описываемых реальных объектов некоторые объявляются исходными, или ядерными, то есть такими, к которым свертываются и из которых развертываются все остальные<sup>5</sup>.

Примером такого подхода к выявлению темы является известный анализ фрагмента из военной повести советского писателя, проделанный С. М. Эйзенштейном на лекции во ВГИК'е.

«...Есть ли в этом материале эпизоды, которые несут в себе что-либо глубокое и содержательное и по своей осмысленности могли бы служить

<sup>4</sup> Сделаем несколько замечаний по поводу использования вывода как формы описания структуры художественного текста. а) Принципиально важно здесь то, что описание структуры текста мыслится как констатация соответствий между глубинными и поверхностными элементами, в интересах эксплицированности и наглядности расчлененная на шаги. б) Вывод, хотя и складывается из шагов, есть не процесс, а «статичное» утверждение; тем более это не модель творческого процесса (см. конец п. 1. 3). в) Открытым вопросом остается наличие и характер уровней, на которые должен делиться вывод, и разработка языков для представления художественного текста на каждом уровне (об уровнях при переходе от смысла к тексту в аналогичной лингвистической модели см. [36]). Вероятными уровнями представляются, например, уровень фабулы (то есть, точек зрения, с которых показываются события, и порядка появления событий в тексте); уровень персонажей (действующих лиц с инвариантными в пределах текста функциями); метрико-ритмический уровень и др.

<sup>5</sup> Так, предложения типа *Сегодня весь день в Москве идет мокрый снег свертываются к исходным предложениям типа *Идет снег*, которые и сами относятся к числу реальных объектов, подлежащих описанию.*

некоторым организующим началом для стройного построения всей сцены в целом?.. Я прошу указать такое место, из которого может исходить композиционное осмысление всего эпизода, понимая композицию не как наворот деталей, а прежде всего как выражение каких-то мыслей, проходящих через весь эпизод...»

С. М. Эйзенштейн указывает определенное место в тексте повести, где «идет нарастание паники, разрастается пожар разрушаемого города, кругом क्रомешный ад, и вдруг наперекор всему тихим голосом рядовой ординарец спрашивает:

(5) *‘Кушать будете?’..’*

(6) *‘Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: — Буду...’*

Под эту строчку вы свободно можете подставить другую, которая выразит ее глубокий сокровенный смысл:

(7) *‘Я еще не знаю, как нам удастся отстоять город, но знаю, что отстоим...’*

Вы получите законченный образ (8) неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью... Обе реплики, взятые вместе [(5), (6)], дают подлинную смысловую кульминацию в конфликтном развороте всего эпизода<sup>6</sup>.

Мы позволили себе эту длинную цитату, так как считаем полезным выделить в ходе исследовательской мысли С. М. Эйзенштейна ряд существенных моментов. Прежде всего, в качестве краткой записи темы эпизода берутся две реплики самих персонажей повести — (5) и (6), т. е. применяется именно тот способ формулировки темы, который мы рассматриваем. Но этим исследователь не ограничивается. Все его рассуждения строятся как последовательные акты перевода с одного метаязыка на другой. Сначала текст анализируемого фрагмента свертывается к формулам (5) и (6), сумма которых затем переводится в формулу (7); формулу (7) придан внешний вид цитаты, хотя она таковой не является; это уже некоторый фиктивный объект, результат абстракции или, образно говоря, адаптации реальных цитат. Формула (7) позволяет далее перейти к формуле (8), где тема записана на метаязыке, уже не имеющем ничего общего с художественным текстом как таковым. Действительно, формула (8) — того же порядка, что и (3).

1.1.4. Таким образом, хотя все проиллюстрированные «метаязыки» для записи тем достаточно различны по степени конкретности, они связаны взаимными переходами. Возможность такого движения в обе стороны представляется принципиально важной. В зависимости от задач исследования и изложения может выбираться разная степень конкретности и «человечности» метаязыка. Но и при самой «человечной» и даже «художественной» формулировке темы исследователь обязан уметь перевести ее в более рациональные и эксплицитные термины (типа формул (3), (4), (8)).

То, что характер описания определяется целями, на которые оно ориентировано, — известный принцип научной методологии. Какие цели может ставить перед собой описание художественного текста? По-видимому, оно может быть обращено к адресатам трех типов: (а) к другим ученым (научная работа с чисто исследовательскими целями); (б) к деятелям искусства, для которых оно может иметь прикладное значение (например, как научное «обоснование» для перекодировок данного текста на другие художественные языки — таких, как поэтический перевод, экранизация, инсценировка, пересказ и т. п.); (в) к широкой публике (популяризация содержания и образной структуры произведения — преподавание литературы, критика, предисловия и т. п.). Естественно, что в последнем случае, при

<sup>6</sup> См. [23, стр. 690—693]. Нумерация формулировок, данная в скобках, принадлежит авторам статьи.

обращении к неспециалистам, уместны более «теплые» и «человечные» способы обозначения темы (и это верно не только для формулировки темы, но и для остальных разделов описания). При обращении же к лицам, заинтересованным в исследованиях по поэтике профессионально, и, в первую очередь, к самим специалистам по поэтике, желательна большая эксплицитность, вплоть до использования формул типа (4). Действительно, в этих случаях явно потребуется достаточная детальность как в выводе текста из темы, так и в формулировке правил соответствия, на основе которых строится этот вывод. Но эксплицитность вывода предполагает и эксплицитность исходных данных, т. е. темы. Так, формула (2) («волк в овечьей шкуре») вполне достаточна для предисловия к детскому изданию рассказов Конан Дойла, где хорошо дать понятие о теме с помощью емкого и лаконичного образа и вовсе не требуется, чтобы это понятие как-либо «работало». С другой стороны, если нужно проследить все приемы (КОНТРАСТЫ, СОВМЕЩЕНИЯ и т. д.), образующие в совокупности художественную структуру конандойловской новеллы, то придется обратиться к формуле (4), поскольку в ней в явном виде выписаны:

(а) те из приемов, которые неявно содержатся уже в формулах (2) и (3) и могут «дожиматься» (усиливаться, заостряться, повторяться) по мере дальнейшего движения от темы к тексту;

(б) те смысловые «атомы» («тепло, уют», «угроза, опасность», «убийство», «тайна» и т. п.), которые могут как по отдельности, так и в свободных сочетаниях друг с другом участвовать в подлежащих описанию художественных конструкциях.

Впрочем, предельная эксплицитность не всегда необходима даже в сугубо научных работах. Если центр тяжести исследования не лежит в области методологии и если технические аспекты описания не содержат особенно новаторских моментов, то тема может формулироваться и в достаточно свернутом виде — например, как (3), и даже как (2) или (5), (6). Конечно, это предполагает известную степень взаимопонимания между специалистами, т. е. общего владения некоторыми стандартными правилами свертывания и развертывания формул. Подчеркнем еще раз, что за любой более конкретной формулой должна стоять ее развертка в более элементарные (абстрактные) понятия, которые служат ее научным «обеспечением».

1.1.5. Особую проблему представляет запись тем, не поддающихся формулировке с помощью абстракций, имеющих в естественном языке (= мета-языке описания). Подобные «неуловимые» темы характерны для искусства, проникающего, как известно, в те сферы жизни, которые не отражены в явном виде в категориях языка и рационального мышления.

Очевидно, что «неуловимая» тема не может быть без потерь записана в виде формул типа (1), (3) и (8). Например, одну из постоянных тем поэзии Мандельштама в абстрактных понятиях русского языка можно сформулировать лишь приблизительно, — скажем, так: «неосновное и так или иначе связанное с ущербом». Эта несовершенная формулировка может использоваться лишь условно — за неизменением готовых понятий для обозначения семантического инварианта следующих типично мандельштамовских мотивов: «обида, прихоть, спесь, застенчивость, мнительность, дразнение, хрипелость, одышка, горечь, кислотность, хрупкость, кривизна, несимметричность, узорчатость, ржавчина, половинчатость»<sup>7</sup>. Иначе говоря, для фиксации подобной темы нужно новое понятие, которое можно построить лишь применением к перечисленным более конкретным понятиям операции «то общее, что есть между...». Заметим, что применение этой операции равносильно вычитанию из указанных мотивов приема ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (ср. такое

<sup>7</sup> Эти мотивы не даны непосредственно в текстах Мандельштама: каждый из них получен путем абстрагирования — как тема («уловимая») некоторой группы реальных текстов. Например, «обида» — это тема таких фрагментов, как: *Еще обиду тынет с блюда Невыспавшееся дитя. А мне уж не на кого дуться; Довольно кукушаться. Бумаги в стол засунем; Греки сбондили Елену По волнам, Ну а мне — соленой пеной По губам.*

вычитание ниже при переходе от формул (9), (10) к (11)), но с той разницей, что в результате вычитания получается фиктивный элемент (= «то общее, что...»). Итак, для делимитации «неуловимых» тем приходится прибегать 1) к фиктивным формулировкам и 2) к приемам выразительности.

Делимитация «неуловимой» темы может производиться не только по принципу «то общее, ...», но и по принципу «то, что противопоставлено тому-то». Общеизвестно, что противопоставление является способом образования значений; так, «молодость», «скудость», «болезнь» и т. п. получают свое значение по контрасту со «старостью», «щедростью», «здоровьем». Однако для делимитации подобных «уловимых» тем прием КОНТРАСТА не является необходимым, поскольку соответствующие антонимы известны всем носителям данного языка (и культуры) и имплицитно присутствуют в этих понятиях. Что же касается «неуловимых» тем, то, как и в предыдущем случае, их формулировка будет включать прием (КОНТРАСТ) и окажется фиктивной. Например, уже упомянутая «неуловимая» тема Мандельштама может быть дополнительно делимитирована как «то, что противопоставлено всему простому, здоровому и фундаментальному»<sup>8</sup>.

Такое совокупное применение двух способов формулировки «неуловимых» тем может способствовать решению трудной проблемы записи этих тем. Впрочем, все сказанное в п. 1.1.5. — не более, чем постановка вопроса.

## 1.2. Смысловые разновидности тем

До сих пор мы касались лишь вопроса о том, какую форму может иметь запись темы. Другой большой вопрос, возникающий в связи с понятием темы, — это вопрос о том, какими могут быть темы по содержанию, какого рода смысловые величины могут получать статус тем.

1.2.1. Во всех приведенных выше примерах в качестве тем фигурировали какие-то житейские коллизии или истины. По-видимому, эта разновидность тем является самой распространенной и к тому же наиболее удобной в обращении. Действительно, для темы типа (1) («неверность женщины») сравнительно просто устанавливаются возможные способы ее художественного варьирования; то есть, более или менее ясно, в каких конкретных поступках может выразиться неверность женщины, какие способы поведения ей противоположны, каковы возможные градации неверности от ее минимальных до максимальных проявлений, какие предметы могут вовлекаться в разрывание этой темы и т. п.

Следует сказать, что подобного рода темы, то есть высказывания о действительности и об отношении к ней автора (условно: «темы первого рода»), — не единственная из возможных смысловых разновидностей темы. Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы и уровни произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте. Частным случаем такой интенции и является тема, имеющая вид высказывания о действительности. Для ее реализации автор определенным образом комбинирует элементы действительности с тем, чтобы «доказать» тему посредством специфической художественной «логики». Возможен и другой случай, когда интенция направлена не столько на действительность, «жизнь», сколько на сами инструменты художественного творчества, например, на поэтический язык. Целенаправленная комбинация элементов имеет место и здесь, но теперь это в первую очередь уже не элементы действительности, складывающиеся в ситуации, сюжеты и т. п., а языковые элементы. Далее, интенция (= тема) может быть направлена не только на язык, но и на другие инструменты творчества, например, на сюжетные конструкции и разное

<sup>8</sup> Приведем некоторые фрагменты текста, соответствующие этой теме: *О временах простых и грубых Копыта конские твердят; Поит дубы холодная криница, Простоволосая шумит трава; ... Где не едят надломленного хлеба. Где только мед, вино и молоко; Есть ценностей незыблемая скала и др.*

рода традиционные формулы, сложившиеся в литературе. Тогда реализацией темы будет игра преимущественно на этих конструкциях и формулах.

Вопрос о «темах второго рода» (т. е. темах, направленных на язык и ~~другие поэтические орудия~~) находился в центре внимания ученых формальной школы, которые видели задачу исследования в выявлении «доминанты», определяющей строение художественного текста и в этом смысле соответствующей нашему понятию «тема».

В известной работе о «Шинели» Гоголя Б. М. Эйхенбаум пишет, что «рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет всю композицию «Шинели», а также все языковые жесты авторской речи, образы персонажей, собственные имена, каламбуры, лирические отступления и другие детали словесной и сюжетной фактуры повести Гоголя [13, стр. 306—326]. Исходным заданием, из которого Б. М. Эйхенбаум выводит все строение повести, оказываются не какие-либо содержательные (дидактические или сатирические) цели, а именно установка на соположение различных стилистических манер.

Аналогичным образом определяется «доминанта» в его же исследовании о поэзии Анны Ахматовой. Бросающаяся в глаза интимность, автобиографичность того своеобразного «дневника души», который являет поэзия Ахматовой, могла бы, вообще говоря, претендовать на статус темы первого рода; однако Б. М. Эйхенбаум считает эти «содержательные» мотивы вторичными, вытекающими из некоторой более общей доминанты. Такой доминантой поэзии Ахматовой он объявляет установку на «ощущение равновесия между стихом и словом», на «лаконизм и энергию выражения». Из этой установки (т. е., в наших терминах, темы второго рода) выводятся такие особенности поэзии Ахматовой, как малая форма, разговорная интонация, речевая мимика (вокализм), ритмика, грамматическая редукция предложений (скудость на глаголы и прилагательные, предпочтение к наречиям), образная фактура («равнодушие к метафоре») и т. д. [14, стр. 75—147]. В этот же ряд Б. М. Эйхенбаумом включаются и типичные моменты лирического сюжета.

Аналогичный подход к соотношению тем первого и второго рода можно видеть и у Ю. Н. Тынянова, который считает конструктивным принципом поэзии Пастернака установку на то, чтобы «примирить, перепутать слова и вещи», и задается вопросом о том, какие сюжетные положения «приводят в столкновение стих и вещь», то есть рассматривает характерные для поэта лирические сюжеты как производные от его излюбленной темы второго рода (см. [15, стр. 564—565]).

Этот небольшой экскурс в историю поэтики был необходим, так как характерный для русских формалистов интерес к деформации поэтических орудий, в первую очередь языка, является традицией, живой и поныне. Важность этой проблемы столь очевидна, что некоторые исследователи вообще склонны считать ее единственно существенной при описании семантики поэтического текста<sup>9</sup>. При этом они преуменьшают значение или вообще отрицают существование тем первого рода; а поскольку установку на деформацию поэтических средств не принято рассматривать как тему, то понятие темы вообще выбрасывается из научного обихода. Но задачей нашей статьи является как раз обратное — реабилитация понятия темы, восстановление его в научных правах и обсуждение его различных аспектов. Поэтому посмотрим, как предлагаемая здесь трактовка темы соотносится с теми идеями Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова, о которых только что говорилось.

Взгляды ученых формальной школы вполне переводимы в термины развиваемого в настоящей статье операционного понимания темы. В их рассуждениях можно отчетливо различить «вход» (доминанту, конструктивный принцип) и «выход» (типичные для данной группы текстов особенности

<sup>9</sup> В интересной и богатой материалом и наблюдениями монографии [35] основным конструктивным принципом поэтики Чехова признается установка, которая в предлагаемых здесь терминах должна быть охарактеризована как тема второго рода.

сюжета, ритмики, поэтического синтаксиса, фонетики и т. п.). Входные данные формулируются исследователем эксплицитно («Мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения» [14, стр. 106]).

Но в качестве доминанты выдвигается определенное отношение к языку, что соответствует известному тезису формалистов об «установке на выражение» как основном принципе искусства, — с вытекающим отсюда равнодушным к более традиционным «содержательным» темам (в нашей терминологии — темам первого рода).

Представляется, что оба рода тем должны занять место в общетеоретическом аппарате поэтики. Что же касается конкретных случаев, то о них заранее можно утверждать лишь одно: представимость описания в виде перехода от некоторых исходных данных (тема) к производным (текст). Вопрос о том, что представляют собой эти исходные данные — «установку на содержание», «установку на выражение» или некоторую комбинацию этих установок — этот вопрос должен решаться эмпирически в каждом отдельном случае<sup>10</sup>.

1.2.2. Еще один важный вопрос, часто возникающий в связи с понятием темы — это проблема однозначности/многозначности художественного текста. Во-первых, общепризнанная многозначность художественного текста по видимости противоречит утверждению о сводимости текста к единой теме. Во-вторых, понятие темы приходит в видимое противоречие и с тем фактом, что одно и то же произведение воспринимается по-разному в зависимости от семантического кода, которым пользуется читатель. Этот код, естественно, меняется в зависимости от исторического, географического и культурного контекста, а также от субъективно-психологических факторов. На фоне такого плюрализма понятие темы предстает как нечто догматически-неподвижное и одномерное.

1.2.2.1. Начнем со второго, условившись, что под разными восприятиями, или прочтениями, одного текста мы будем понимать восприятия, существующие в сознании разных читателей (носителей разных кодов). Напротив, те случаи, когда различные интерпретации одного текста предстают перед читателем одновременно (так или иначе взаимодействуя друг с другом), мы будем рассматривать как многозначность (речь о которой пойдет ниже).

А. Очевидно, что гамма разных восприятий одного и того же текста в принципе бесконечна. Различия между восприятиями бывают очень велики: по свидетельству Н. И. Конрада, в эпоху буржуазной революции в Японии переводные романы А. Дюма-отца воспринимались как бунтарские, тиранические, а «Гамлет» Шекспира был переделан как повесть о привидении (юрей-моногатари) [18, стр. 65]. В. М. Алексеев пишет: «Мне довелось быть в Пекинской опере с одним знакомым европейцем. Он не выдержал «мучений» и ушел, назвав всю оперу «кошачьим концертом». На этот «комплимент» китайцы отвечают вполне аналогичным, называя европейскую манеру пения «коровьим ревом» и «рычаньем тигра»... Я постарался добросовестно воспроизвести «Любви все возрасты покорны...» Китайцы вообще очень выдержанный народ, и по лицу китайца нелегко угадать, какое производишь впечатление. Но тут был эффект поразительный: мои слушатели

---

<sup>10</sup> Заметим, что формалисты нередко удовлетворялись достаточно расплывчатыми формулировками «доминант» изучавшихся ими литературных явлений. Возможно, что попытка дать полностью адекватную характеристику установок, определяющих структуру «Шинели», стихов Ахматовой и Пастернака и т. д., привела бы как раз к некой содержательной формуле (теме первого рода). Иначе говоря, «установка на выражение» и «установка на содержание» поменялись бы местами, так что именно последняя оказалась бы более «глубинной». Ср. опыты выявления инвариантных тем первого рода для стихов Ахматовой и Пастернака в [16] и [17]; о Пастернаке см. также далее в настоящей статье стр. 165—166.

чуть не попадали под стол, лица их были красны, и, задыхаясь, они только и могли выговорить «тигр, бык». . .» [19, стр. 250].

По остроумному наблюдению В. Шкловского, в 20-е годы нашего века в полуколониальных странах Востока любые западные фильмы воспринимались как развенчание колонизаторов, поскольку в них белый человек резко отличался от того полубожественного «сахива», каким он желал представляться колониальным народам.

Различия в интерпретации одного текста могут быть и довольно малы: так, одному из авторов настоящей статьи было справедливо указано, что в его анализе новеллы о матроне из Эфеса [7] не учтен один из признаков склепа, — а именно, его подземное местоположение, относящее его (в глазах древнеримского читателя) к сфере влияния подземных божеств. В данном случае автор описания стремился зафиксировать собственное, «современное» восприятие знаменитой новеллы, отличное от прочтения новеллы античным человеком. Однако, если в соответствии с этим сделать два варианта описания и сравнить их, то различия окажутся довольно незначительными. Мотив кощунства (измена у неостывшего трупа мужа) присутствует в обеих версиях, современной и античной. В древней версии он лишь более сильно подчеркнут: наличие еще одного священного объекта (подземных божеств) придает кощунству еще одно измерение, неактуальное для современного читателя.

Вообще, один из характернейших типов несовпадения интерпретаций — это различие между точкой зрения современников автора, в которую входит учет литературного и общественного фона, и точкой зрения «потомства», имеющего право об этом фоне ничего не знать. В первом случае важным элементом описания должны быть разного рода «минус-приемы»<sup>11</sup> и вообще «минус-компоненты» произведения; во втором случае они могут сводиться к нулю<sup>12</sup>.

Б. Если рассматривать художественный текст как знак, т. е. пару «содержание — выражение», то в свете сказанного выше следует признать, что один и тот же текст, воспринимаемый по-разному, это, в сущности, множество различных знаков, у которых полностью совпадает только план выражения. Это тем более важно с точки зрения формулировки темы, поскольку тема фиксирует именно план содержания. Иначе говоря, вопрос «Одна тема или много тем?» решается в этом аспекте так: «У каждого прочтения своя тема». Можно, конечно, поставить перед собой задачу охватить одним описанием (и, возможно, даже одной формулировкой темы) все существующие, а в идеале также и все возможные прочтения данного художественного текста. По крайней мере, в некоторых случаях подобная задача явно утопична: так, описывая структуру романов Дюма, едва ли возможно учесть все их интерпретации, включая те, о которых сообщает Н. И. Конрад. Да и вряд ли кто-нибудь станет этого требовать. Противоположный случай — когда исследователь рассматривает в качестве подлежащего описанию текста одно индивидуальное его восприятие, например, свое собственное. Это представляется более реальным. Правда, подобная ориентация исследователя на описание собственного читательского «идиолекта»<sup>13</sup> может вызвать упреки в неправомерном упрощении задачи и выхолащивании специфики искусства, которая, по мнению многих, как раз и состоит в потенциальной множественности восприятий. Однако, очевидно, что аппарат, или метаязык, для моделирования множественного восприятия должен в том или ином виде включать аппарат для описания единичного восприятия, и потому вряд ли может быть построен раньше него. Поэтому задачу описания отдельного чита-

<sup>11</sup> Это важное понятие введено Ю. М. Лотманом [1, стр. 121—122].

<sup>12</sup> Однако, если и в этом случае художественный текст не умирает и продолжает восприниматься, то это убеждает в неправомерности сведения его к одним лишь «минус-приемам», как это делает, например, Ю. М. Лотман в отношении лирики Пушкина 30-х годов [1, стр. 121].

<sup>13</sup> Ср. описание лингвистом собственного языкового идиолекта.

тельского «идиолекта» и выработки соответствующих инструментов едва ли следует а priori считать тривиальной.

В. К тому же не следует преувеличивать «неповторимость» отдельных читательских прочтений. Множество фактов свидетельствует о значительной общности между ними, об универсальности психологических законов, управляющих художественным восприятием. Общеизвестно, что одни и те же места комического фильма неизменно вызывают смех у зрителей в разных залах, странах и частях света. Очевидно, что если и существуют различные зрительские восприятия, то их число на много порядков меньше, чем количество зрителей. Древнегреческие анекдоты из сборника «Филогелос» и сейчас живы как юмор, нередко первоклассный. По-видимому, восприятие смешного более или менее одинаково как в синхроническом срезе (пример с кино), так и в диахронии (пример с анекдотом)<sup>14</sup>. Естественно предположить, что комические приемы, как и принципы художественной выразительности вообще, базируются на некоторых психологических универсалиях (которые, впрочем, поэтикой изучены еще недостаточно). Не случайно мы находим одни и те же способы художественной организации материала (контрасты, повторы, совмещение, золотое сечение и т. п.) в произведениях разных жанров, эпох и родов искусства. Даже в тех случаях, когда налицо различные интерпретации одного текста (ср. выше об античном и современном прочтении «Матроны из Эфеса»), у них нередко оказывается очень большая общая часть — настолько большая, что можно говорить о некотором «усредненном» восприятии, о «среднем» читателе.

Итак, «неповторимость» индивидуальных прочтений художественного текста весьма относительна. Ее ограничивают, прежде всего, такие факторы, как постоянство законов восприятия и культурная общность, связывающая читателей. Помимо этих «читательских» факторов, есть и еще одно ограничение, налагаемое самим текстом.

Г. Конечно, каждый читатель волен воспринимать текст, как ему угодно, и вчитывать в него любые смысловые оттенки в соответствии со своими вкусами, и описательная поэтика не вправе его поучать. Но поскольку она интересует, прежде всего, структурой данного текста, то в основу описания не может лечь такое восприятие, которое заведомо проходит мимо множества деталей и сторон этого текста.

По-видимому, примером такого «неполного» прочтения текста и может считаться трактовка романов Дюма в Японии 60-х годов прошлого века, при которой галантные похождения и придворные интриги, заполняющие эти романы, остаются необъяснимыми, т. е. по сути дела могли бы быть опущены в переводе без всякого ущерба для данной интерпретации. Столь же «неполным» и потому непригодным для интересующих нас целей следовало бы признать, например, восприятие такого читателя, который у Т. Манна и Достоевского игнорировал бы все философские, этические и богословские рассуждения, у Хемингуэя — все сцены боя быков, рыбной ловли и выпивки, а при чтении стихов Хлебникова отбрасывал бы все то, что не укладывается в рамки «здорового смысла». Иначе говоря, поскольку под темой подразумевается краткая запись соответствия между всеми разнообразными элементами текста, то исходным материалом для ее обнаружения может служить лишь такое читательское восприятие текста, которое реагирует на подавляющее большинство его элементов.

Таким образом, далеко не любые читательские восприятия могут претендовать на роль «идиолектов», заслуживающих научного описания; последние же часто имеют между собой так много общего, что допускают «усред-

---

<sup>14</sup> Конечно, здесь предполагается известная культурная общность («европейская», или «средиземноморская», культура в широком смысле). Между далекими культурами возможны большие расхождения: см. пример В. М. Алексеева о китайском восприятии европейской оперы как комического. Заметим, что и в этом случае различие может лежать не в сфере основных законов восприятия, а в области отношения к конкретным реалиям (как, например, громкий голос).

нение». Поэтому поставленная выше задача описывать за один раз лишь одно прочтение художественного текста, например, индивидуальное или «среднее» для некоторой группы читателей — должна быть признана научно осмысленной<sup>15</sup>.

1.2.2.2. Рассмотрим теперь понятие темы в свете многозначности текста, т. е. наличия у него нескольких одновременных смыслов, или интерпретаций<sup>16</sup>.

А. Мы полагаем, что многозначность, как и рассмотренная выше множественность восприятий, не противоречит излагаемым здесь представлениям о теме. Конститутивным свойством темы мы считаем ее способность служить исходной формулой для преобразований, дающих в конечном счете художественный текст. Но такое понимание темы никак не предreshает вопроса о степени ее сложности. Если в тексте наблюдается многозначность, т. е. сосуществование и «мерцание» (см. сноску 16) нескольких различных смыслов, (например, двух несводимых друг к другу мыслей А и Б), то ничто не мешает уже в формулировке темы задать все эти смыслы, а также характер взаимодействия между ними (в данном случае А, Б и эффект «мерцания»). Запись на метаязыке не обязана быть одночленной; поэтому фраза вида «А + Б + ...» вполне допустима (ср. [10]).

Что касается правомерности и целесообразности введения в исходную запись элементов типа «мерцание», то об этом следует сказать несколько подробнее. Поскольку этот эффект присутствует в восприятии, то он должен быть отражен и в описании, т. е. либо в теме, либо в выводе «тема — текст». Далее, если он пронизывает весь текст, т. е. проявляется на разных уровнях текста, в больших и малых его компонентах, то, по-видимому, его следует считать одним из наиболее общих инвариантных свойств («доминант») этого текста. Но в таком случае желательно дать установку на такой эффект на достаточно раннем этапе вывода, — то есть в самой теме или на одном из первых шагов по ее развертыванию в текст. Очевидно, что эффект «мерцания» не является универсальным свойством искусства вообще. Многие художественные тексты обходятся без него. Иначе говоря «мерцание» — не синоним художественности, а черта конкретных произведений, причем черта, диктуемая не просто требованиями выразительности, но, если угодно, определенным взглядом на вещи; другими словами, это величина семантическая. Но все, относящееся к смыслу, лежит в области темы и должно учитываться в ее записи.

Если согласиться вводить различные одновременно воспринимаемые смыслы и установку на определенную игру этих смыслов в формулировку темы, то (в счастливом случае!) не будет никакого «непереведенного остатка»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Этим мы не хотим зачеркнуть проблему так называемых великих произведений искусства, отличительной чертой которых является богатство их существующих и потенциальных прочтений (ср. «Гамлет»). Вопрос о том, какие свойства текста и темы обеспечивают эту множественность интерпретаций, бесспорно важен, но это вопрос уже следующего порядка сложности.

<sup>16</sup> Различие между множественностью прочтений и многозначностью четко проведено Ю. М. Лотманом. Он противопоставляет восприятие нехудожественных текстов (культурных, конспиративных и т. п.) читателями разного уровня посвященности восприятию многозначных художественных текстов одним читателем. В первом случае «один и тот же текст мог содержать тайное (конспиративное) значение для посвященного и нескроенное — для «профана» ... Текст для «профана» содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть. Итак, текст в отношении к данному читателю несет лишь одно значение». Во втором случае, т. е. в художественном произведении, «все значения ... присутствуют одновременно, создавая игровой эффект ... 'Игровой эффект' состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а 'мерцают' ... С этим же связан известный феномен, согласно которому при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается 'непереведенный' остаток — та сверхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте» [20, стр. 139, 141].

<sup>17</sup> Ср. сноску 16. Это и есть то отличие свертыывания текста к теме от создания «лайджеста» («перекодировки художественной системы на нехудожественный язык»), о котором мы говорили в начале статьи: тема — не резюме «содержания», а краткая запись семантических инвариантов текста, занимающая определенное место (исходное) в научном описании определенного типа (вывод «тема — текст»).

Б. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно рассматривать различные смысловые варианты многозначности (=игровых эффектов) и различные способы их выразительной (формальной) реализации в тексте. В частности, среди смысловых вариантов напрашиваются такие как а) контраст преимущественно риторического характера («анти-мысль» привлекается в основном для оттенения «главной мысли»; ср. анти-тему «опасность», возникающую в рассказах Конан Дойла по контрасту с темой «уют», см. выше); б) «амбивалентность» (обе противоположных мысли дороги автору в равной степени; ср. «Легкое дыхание» Бунина в трактовке Л. С. Выготского [21] или «Дон-Кихот», где равно осмеиваются рыцарство и буржуазная прозаичность); в) более сложные смысловые соотношения между одновременно выражаемыми мыслями, не сводимые к элементарному контрасту. Способы формальной реализации игровых эффектов также весьма разнообразны и по сути дела относятся к области приемов выразительности (см. ниже). Представляется, что наиболее общих типов распределения смысловых составляющих сложной темы по различным компонентам текста — два. 1) Каждой из составляющих темы отводится особый уровень или компонент текста: так, в «Легком дыхании» (по Выготскому) идея «мутная волна житейской пошлости» выражена фабулой, т. е. событийным аспектом повествования, а противоположная ей идея «легкого дыхания», преодолевающего эту низкую стихию, — принципами организации этого событийного материала, т. е. композицией сюжета, построением фраз и т. п.<sup>18</sup>; в «полифонических» романах Достоевского (по М. М. Бахтину) различные и равноправные точки зрения на изображаемое закреплены за разными персонажами [22]. 2) Все составляющие в большей или меньшей степени одновременно пронизывают различные уровни и компоненты текста; примером могут служить новеллы Конан Дойла, где оба полюса темы — «уют» и «опасность» — проводятся во множестве сюжетных положений, персонажей, предметов и т. п. [10].

В связи с проблемой действительной или мнимой многозначности художественного текста отметим, что тема, по-видимому, должна рассматриваться как наиболее общая формулировка смысловой или какой-то иной «доминанты» этого текста (настолько общая, что дальнейшее ее обобщение привело бы уже к потере информации, т. е. к потере «пути назад» от темы к тексту). Если исследователь по той или иной причине не выделяет этого «главного» инварианта, то он может усмотреть «поливалентность» и множественность смыслов там, где на самом деле имеет место либо ряд частных подтем одной более абстрактной темы, либо даже проведение одной и той же темы, но в разных предметах и с помощью разных приемов<sup>19</sup>.

Итак, множественность прочтений и смыслов художественного текста не противоречит тому предлагаемому здесь методу его описания, который опирается на понятие «тема».

### 1.3. «Тема» = «Текст» минус «Приемы»

1.3.1. Смысловая структура художественного текста неоднократно исследовалась как в общем виде, так и на конкретных примерах. В терминах предлагаемой в настоящей статье схемы «тема — текст» можно сказать, что исследователи сосредоточивают свое внимание скорее на самой теме, чем на соотношениях между ней и текстом. Так, например, выделяемые в работах [1], [2] оппозиции типа «Гений — Толпа» или «Небо, Прекрасная Дама, Природа, Поэт — Люди» явно относятся к сфере темы. Что же касается

<sup>18</sup> Несколько иную трактовку проведения темы и антитемы в этом рассказе см. в нашей работе [33, стр. 61—62, схема 16].

<sup>19</sup> Имея это в виду, можно было бы попытаться переформулировать некоторые интересные описания, констатирующие в одном произведении множество смыслов или уровней смысла. В частности, в стихотворении Фета «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер» можно было бы видеть не «четыре ступени смысла» и тем более не «бесконечность» смыслов (как это делается в одной популярной книге о стихах), а проведение одной и той же темы в разных измерениях. То же самое может быть сказано об исследовании семантики ведийского гимна [24].

соответствий между этими смысловыми элементами и реальным поэтическим текстом, то, по-видимому, молчаливо предполагается, что эти соответствия достаточно элементарны, прозрачны и носят, так сказать, словарный характер, то есть, строятся по схеме: «элемент темы — элемент текста».

Однако, если ограничиться констатацией подобных прямых соответствий, то многие элементы и черты текста окажутся необъясненными. Соотношение между темой и текстом часто бывает причудливым, «зигзагообразным», не сводится к непосредственной подстановке слов и образов на место единиц смысловой записи.

В частности, важным промежуточным звеном, вернее, целым уровнем, находящимся между темой как системой смысловых оппозиций и текстом как линейной конструкцией, реализующей эти оппозиции с учетом довольно многочисленных требований выразительности, экономности и естественности, является сюжет<sup>20</sup>. Именно действию этих требований художественный текст обязан тем, что в нем тема предстает не в явном, «голом», а в достаточно зашифрованном виде, что и создает у читателя иллюзию живой жизни, «нерасторжимой» реальности. Но перед исследователем (в отличие от читателя) стоит задача дешифровки текста с целью извлечения темы. Применительно к художественной литературе одним из возможных способов описания кода, или, что то же самое, правил соответствия между темами и текстами, является представление о системе приемов выразительности, намеченное в теоретических работах С. М. Эйзенштейна. Рассмотрение приемов выразительности (ПВ) как таковых выходит за рамки задач данной статьи (см. [4], [32, стр. 6—12], [33], [34]). Здесь нас интересует только их соотношение с темой, а именно, их роль в определении понятия темы и в процессе обнаружения исследователем темы конкретного текста.

ПВ — это, по сути дела, способы варьирования темы, которая благодаря их действию развертывается в некий длящийся процесс и принимает множество различных обликов. Соответственно, тема — это тот инвариант, вариациями которого является все в произведении, но который сам не может быть представлен как вариант более абстрактного инварианта. Поэтому при обнаружении темы исследователь может руководствоваться принципом вычитания известных ему ПВ из текста. Тема есть текст минус приемы.

1.3.2. Процесс вычитания ПВ из текста можно показать на простом примере. В качестве текста возьмем два эпизода из «Мещанина во дворянстве» Мольера, из которых один посвящен взаимоотношениям Журдена (Ж.) со второстепенным персонажем — портным (П.), а другой — отношениям с графом Дорантом (Д.), одним из главных действующих лиц. Вычитаться будет прием ПРОВЕДЕНИЕ темы ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (а именно, через эпизоды (9) и (10)).

(9) Ж. А это что же? Цветочки-то у вас получились перевернутыми. П. Так сейчас носят все благородные люди... Ж. Эге-ге, господин портной, а ведь материал-то на вас от моего камзола. П. Мне, изволите видеть, так понравилась материя, что я и себе выкроил на кафтан.

(10) Ж., ухаживающий за маркизой, посылает ей через Д. бриллиант, который Д., сам ухаживающий за маркизой, дарит ей от своего имени. Приведя маркизу в гости к Ж., он ухаживает за ней в его присутствии. Ж. хочет завести с маркизой разговор о подарке). Д. (тихо Ж.). Что вы, боже вас сохрани! Это было бы неучтиво. Если вы желаете походить на вполне светского человека, то, наоборот, сделайте вид, будто это не вы ей подарили.

Чтобы вычесть из двух эпизодов ПВ ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, надо постараться увидеть в них максимум общего, то есть, отбросив р а з -

<sup>20</sup> По-видимому, именно это имеет в виду А. Ж. Греймас, который в своей семиотической теории повествования проводит различие между статической «таксономической моделью» (системой смысловых оппозиций) и ее линейной разверткой («динамической репрезентацией»), получаемой в результате специальной операции («нарративизации») [25, стр. 160—165].

ное, рассказать, их оба в одних и те же словах как можно подробнее. Наложив (9) на (10), получаем:

(11) *Партнер Ж. (П.; Д.) получает от него ценность (материал; бриллиант), обязуясь обратить ее в другую ценность — атрибут дворянского достоинства (камзол; общество маркизы), предназначаемую Ж. Партнер присваивает эту ценность (шьет себе кафтан; завоевывает благосклонность маркизы) и нагло является с ней в дом к Ж. (в кафтане, с маркизой), а Ж. оставляет «дефектные» ценности (испорченный камзол; видимость романа с маркизой). Попытку Ж. заявить свои права (на качество пошива и материал; на бриллиант) партнер отводит, играя на дворянских претензиях Ж. (ссылается на моду, хвалит вкус Ж. в выборе материала; указывает на этикет).*

Два эпизода мы свели к единому, более абстрактному сюжету, «архипизоду» Этим мы как бы сократили для дальнейшего анализа текст пьесы. Полученный архипизод (11) можно считать смысловым инвариантом эпизодов (9) и (10). Поступая таким образом и далее, то есть, последовательно сокращая текст путем вычитания из него приемов (благодаря которым один и тот же тематический мотив предстает в тексте в разных видах и вариациях), можно надеяться в конце концов дойти до самой абстрактной фигуры, которая и будет темой всего текста.

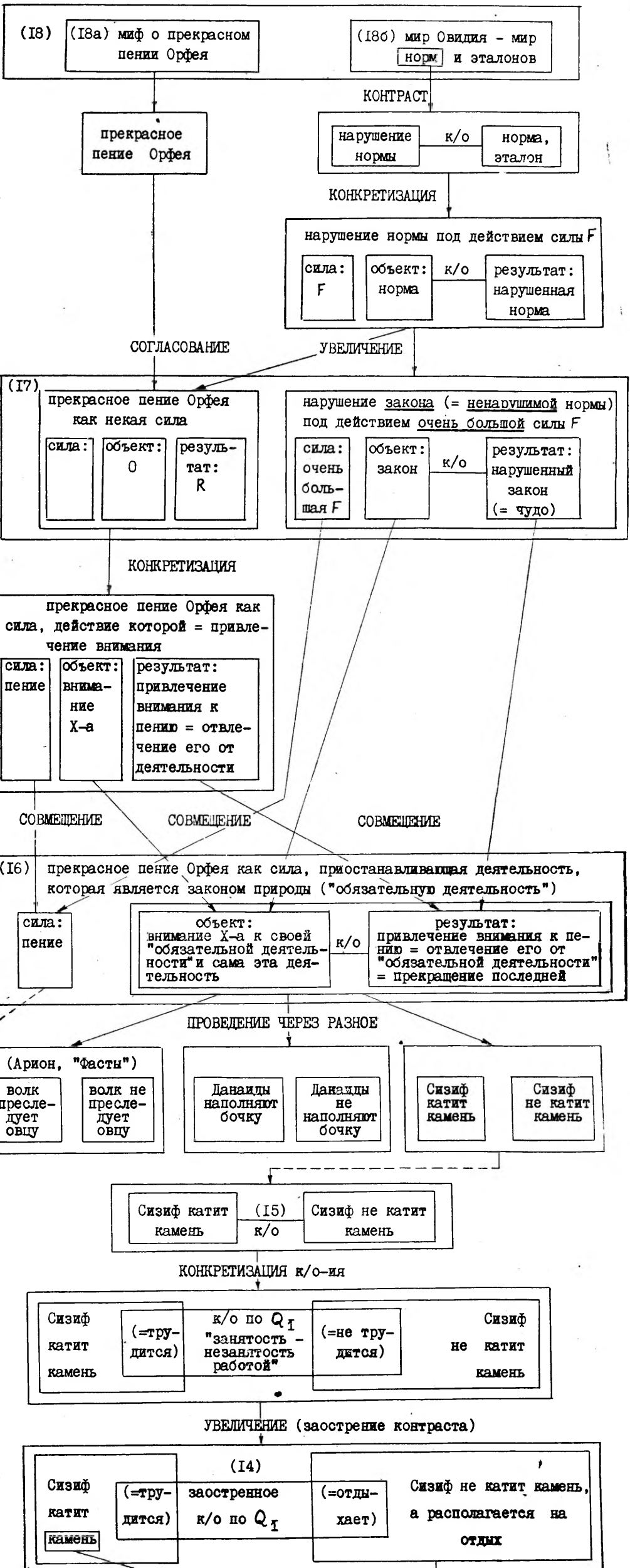
Этот пример занял довольно много места — главным образом потому, что потребовалось пространное цитирование «условий задачи». Сам анализ, напротив, был довольно элементарен. В следующем примере соотношение будет обратным: неполная строчка из «Метаморфоз» Овидия

(12) *inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo (X. 44) «и ты, Сизиф, сел на свой камень» (заслушавшись пения Орфея)*

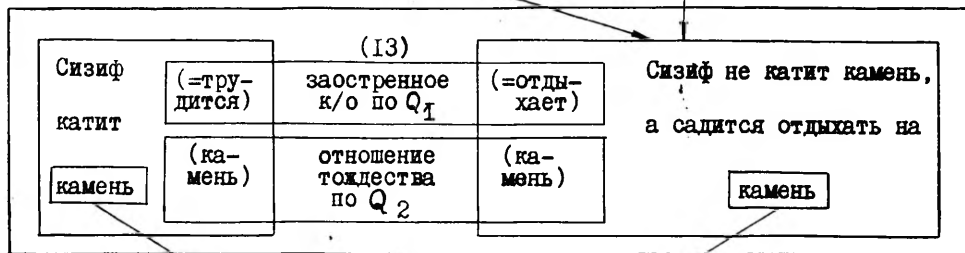
представляет собой довольно изысканную комбинацию ПВ, вычитание которых может быть произведено в несколько шагов. На первый взгляд, может показаться, что сама эта лаконичная фраза равняется своей теме, то есть, не сводима ни к чему более простому. Посмотрим, однако, нельзя ли отнести какие-либо ее детали за счет приемов? Так, в обозначаемом ею «микросюжете» по сути дела дважды фигурирует камень: сначала как всем известный хрестоматийный сизифов камень (это дано в виде краткой местоименной отсылки — *tuo saxo*), а затем — как сиденье. Если некоторый предмет появляется в художественной конструкции дважды, то можно предположить, что применен один из двух ПВ: а) ПОВТОРЕНИЕ некоторой ситуации (с целью подчеркивания) или б) разновременное СОВМЕЩЕНИЕ двух функций (в частности, противоположных) в одном предмете. Частный случай (б) — распространенная сюжетная конструкция: некий предмет играет ключевую роль сначала в одной ситуации, а затем в другой, противоположной ей<sup>21</sup>. По-видимому, в интересующем нас примере использован именно этот последний прием: «сел на камень» — это явно не повторенное «катил камень», а нечто противоположное (один и тот же камень сначала как инструмент работы, а затем безделья). Отказавшись от тождества камня, то есть вычтя ПВ СОВМЕЩЕНИЕ, получим следующую гипотетическую ситуацию:

(13) *Сизиф, кативший камень, перестает катить его и садится (отдыхать) на другой камень.*

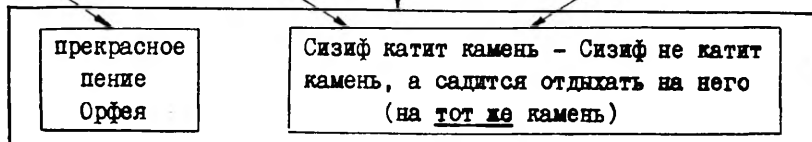
<sup>21</sup> Так, в сказке братьев Гримм «Храбрый портняжка» рог единорога сначала устрашает всех, а затем способствует поимке зверя (воткнувшись в дерево); в «Матроне из Эфеса» склеп служит сначала прибежищем аскезы, а затем любви; в державинском *Где стол был яств, там гроб стоит стол* символизирует сначала пиры, а затем смерть. КОНТРАСТ между начальным и конечным состояниями, будучи проведен через один и тот же предмет, тем самым усиливается: тождество предмета подчеркивает противоположность двух состояний (ср. неоднократные наблюдения над подобными эффектами преимущественно на материале поэтического языка в [1]; о сложном ПВ КОНТРАСТ С ТОЖДЕСТВОМ см. [33, стр. 79 сл.]).



## СОГЛАСОВАНИЕ



## СОВМЕЩЕНИЕ



## СОКРАЩЕНИЕ

(I2) Сизиф садится на свой камень  
(*inque tuo sedisti, Sisyphoe, saxo*)

(24) Бюрократические перегибы препятствуют персонажам в достижении их целей (а иногда приводят и к катастрофическим последствиям)

РАЗВЕРТЫВАНИЕ (на материале искусства)

РАЗВЕРТЫВАНИЕ (на материале сервиса)

(28) Художник - переделка в духе бюрократического шаблона - печальные последствия

(26) Деньги - желание получить сервис - бюрократизм - неудача

УВЕЛИЧЕНИЕ КОНТРАСТА

УВЕЛИЧЕНИЕ КОНТРАСТА

максимально неблагоприятные условия для переделки / к/о / переделка в духе бюрократического шаблона - печальные последствия

максимально благоприятные условия для получения сервиса / к/о / не получение сервиса

ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ

ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ

(а) противоположность тому конкретному шаблону, который требуется

(б) противоположность самому принципу переделки

переделка в духе бюрократического шаблона - печальные последствия

(а) богатство

(б) элементарность услуги

не получение сервиса

СОВМЕЩЕНИЕ

ПОДАЧА

(27) предмет, совмещающий (а) в (б)

переделка в духе бюрократического шаблона - печальные последствия

(25) сначала бедность / затем богатство / элементарность услуги / не получение сервиса

РАЗВЕРТЫВАНИЕ

РАЗВЕРТЫВАНИЕ

РАЗВЕРТЫВАНИЕ

РАЗВЕРТЫВАНИЕ

(30) Писатель приносит редактору повесть о Робинзоне. Тот требует переделать ее, введя общественную работу. От Робинзона ничего не остается.

(31) Дрессировщик предлагает номер с собакой, пишет романс о любви. Репетком требует, чтобы собака читала доклад. Карьера собаки прерывается.

(22) Бендер, получив много денег от членов "Союза меча и орла", хочет покутить в ресторане, но не может (1-е мая, переименованные улицы)

(23) Бендер получает миллион от Корейко, хочет поесть шей, но не может, так как он не член профсоюза, не представитель коллектива и т.п.

КОНТРАСТ

(29) (23') Небогатый, но являющийся членом профсоюза Фемиди ест шей

(23) Бендер получает миллион от Корейко, хочет поесть шей, но не может, так как он не член профсоюза, не представитель коллектива и т.п.

Однако и в (13) камень фигурирует дважды, хотя и в виде двух разных камней. Налицо явный художественный эффект — согласованность двух состояний Сизифа по элементу «камень».

Вычтя из (13) прием СОГЛАСОВАНИЕ, получим (14).

*(14) Сизиф, кативший камень, перестает катить его и располагается на отдых (садится на пень, ложится на землю и т. п.).*

Сравнивая (14) с другими ситуациями, возникающими под действием пения Орфея, мы обнаруживаем, что там деятельность тоже прекращается, но о переходе к состоянию, прямо противоположному этой деятельности (как, например, к отдыху в случае с Сизифом) ничего не говорится (ср. *stetitque Ixionis orbis* «становилось колесо Иксиона»; *pes Tantalus undam / Captavit refugam* «и Тантал не ловил больше убегающую воду» и др.). Мы можем «выровнять» формулу (14) по этим параллельным ситуациям, вычтя из нее прием УВЕЛИЧЕНИЯ или ЗАОСТРЕНИЯ КОНТРАСТА. Получим:

*(15) Сизиф, кативший камень, услышав пение Орфея, перестает катить его.*

Теперь сопоставив (15) и подобные ему ситуации с Иксионом и Танталом, мы ясно увидим, что в них, как и в других разбиравшихся выше эпизодах из комедии Мольера, есть значительная общая часть и есть различия. Мы уже знаем, что освободиться от таких различий значит вычесть ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ. Сделав это, мы получим формулу (16).

*(16) Пение Орфея действует так сильно, что отвлекает внимание слушателей даже от такой их деятельности, которая по природе является непрерывной, вечной.*

Переходя от (15) к (16), мы впервые вышли за пределы разбираемого нами фрагмента о Сизифе (12) — для вычитания приема оказалось необходимым обратиться к более широкому контексту (к другим ситуациям, входящим в состав эпизода «пение Орфея»). Аналогичным образом, чтобы вычесть какие-то приемы из (16), может иметь смысл рассмотреть еще более широкий контекст — контекст поэмы Овидия в целом.

Сопоставляя (16) с другими ситуациями из «Метаморфоз» (такими, как мировой пожар под действием солнечных лучей, гибель всего живого от чумы и др.), в (16) можно усмотреть СОВМЕЩЕНИЕ двух компонентов, в принципе независимых друг от друга. Первый компонент — «прекрасное пение Орфея», то есть одна из тех хрестоматийных ситуаций античной мифологии, из которых состоят все овидиевские сюжеты (ср. того же Сизифа или Тантала в приводившихся выше примерах). Второй компонент — это более абстрактная ситуация, часто реализуемая в поэме Овидия: «нарушение непреложных законов природы под действием мощной силы» (ср. поразительные «метаморфозы», происходящие под действием упомянутых выше пожара и чумы, а также мороза, потопа, воли богов и т. д.).

Вычтя из ситуации (16) прием СОВМЕЩЕНИЯ<sup>22</sup> указанных двух компонентов (а также некоторые другие ПВ, см. схему 2), мы в конце концов получим формулировку темы всего эпизода с пением Орфея:

<sup>22</sup> По поводу вычитания ПВ СОВМЕЩЕНИЕ и вообще вычитания приемов из текста сделаем следующее замечание. Вычитание простейшего приема выразительности — РАЗВЕРТЫВАНИЯ — это операция, хорошо знакомая литературоведам всех направлений, в том числе и тем, которые отвергают понятие приема и далеки от развиваемой в настоящей статье концепции. Действительно, утверждая что такой-то эпизод или образ выражает (воплощает) то-то, литературовед стихийно вычитает ПВ РАЗВЕРТЫВАНИЯ. Что касается других рассматриваемых здесь приемов, то с ними дело обстоит сложнее. КОНТРАСТ часто констатируется, но мало кто решает вычитать его, так как это логически приводит к получению гипотетического, «обедненного» текста. Вычитание СОВМЕЩЕНИЯ производится и того реже, так как оно приводит к расчленению цельных предметов.

### (18) Прекрасное пение Орфея в мире норм и эталонов.

Поясним ее. Являясь глубинным прообразом рассмотренной ситуации (16), тема (18) тоже состоит из двух компонентов (к которым соответственно восходят первый и второй компоненты ситуации (16)): (18а) «прекрасное пение Орфея» и (18б) «мир норм и эталонов». Обратим внимание на различную природу этих компонентов. Если (18б) может считаться наиболее абстрактной, инвариантной темой всей поэмы, то (18а) — это, так сказать, специальная, локальная тема данного отрывка. Такое строение темы — сочетание в ней локального и постоянного элементов — является, по-видимому, типичным случаем: поэт может брать любую, даже заданную извне смысловую величину (локальную тему) и, реализуя ее, совмещать ее с выражением своих постоянных, «любимых» идей (инвариантных тем)<sup>23</sup>.

Об инвариантных темах см. ниже в разделе о поэтическом мире. Подробный вывод фрагмента (12) из темы (18) (то есть, процедуру, обратную вычитанию приемов из (12)) см. на схеме 2; заметим, что многие звенья цепочки соответствий, связывающих (18) с (12), показаны на схеме, но были опущены в описании процедуры вычитания приемов.

В заключение раздела о темах и ПВ кратко укажем на две проблемы, не получившие подробного освещения в настоящей статье.

1. Подчеркнем, что хотя описание структуры текста мыслится нами как вывод его из темы и мы иногда говорим с процессе вывода, движения и от темы к тексту, пользуясь такими выражениями, как «сначала», «потом», «тогда получим» и т. п., речь ни в коем случае не идет о моделировании творческого процесса, истории создания произведения и вообще о следовании во времени. Моделируется не performance, а competence, то есть чисто логическое соответствие между темами и текстами. Тема есть запись семантического инварианта составляющих текста, взятого в готовом виде, безотносительно к тому, от какого первоначального замысла и через какие его изменения пришел к нему автор. Поэтому, в частности, аргументация против возможности отделения темы от низших уровней текста, основанная на смешении понятий темы (как исходной точки competence) и замысла (как исходной точки performance), представляется некорректной.

2. Проблема выделенности темы связана также с трудностями отделения темы от ПВ в ряде специальных случаев — во первых, когда в формулировку темы входят тематические элементы, предрасполагающие к применению тех или иных ПВ в качестве средств РАЗВЕРТЫВАНИЯ (так, элемент «чудо» естественно развертывается в КОНТРАСТ между «законом природы» и «нарушением»); во-вторых, когда тема требует участия определенных ПВ в ее формулировке (см. п. 1.1.5 о делимитации «неуловимых» тем).

Об обеих проблемах см. подробнее в нашей работе [32].

## 2. Понятие поэтического мира

2.1. Перейдем ко второму важнейшему понятию, вынесенному в заглавие статьи. Как было сказано в ее начале, понятие поэтического мира рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру

<sup>23</sup> Крайним случаем такого СОВМЕЩЕНИЯ темы, привносимой извне, с постоянной темой (темами) данного автора являются, по-видимому, «пародии на заданную тему», в которых демонстрируется, как различные известные авторы обработали бы одну и ту же известную фавбулу (см., например, «Парнас дыбом»). Заметим в этой связи, что исследователь, стремящийся к моделированию соответствий между темой и текстом и пользующийся для этого такими понятиями и операциями, как локальные и инвариантные темы, вычитание приемов, приближенная запись текста (то есть, запись с точностью до некоторых — вычтенных — приемов), альтернативная реализация темы (то есть, гипотетический текст, получаемый применением к той же теме тех же приемов, что и в исследуемом тексте, но с другими конкретными результатами), и т. п. — такой исследователь в какой-то мере сходен с пародистом, решающим ту же задачу художественными средствами. Можно сказать, что удачная пародия — это «полумодель», а адекватная модель — «полупародия».

всей совокупности произведений одного автора. Подход ко многим текстам одного автора как к одному тексту — вещь не новая. Словосочетание «мир (образов) данного художника» встречается на страницах литературоведческих работ самых различных направлений (см. например, [26] и [27]). В структурной поэтике рассмотрение множества текстов в рамках единого аппарата является давно принятой установкой. В этом отношении, как и в ряде других, первым образом явилась классическая работа В. Я. Проппа [28], в которой все сказки трактуются как одна сказка, состоящая из 31 синтаксического элемента. Из работы Проппа видно, что синтаксическая структура сказки и не могла бы быть выявлена иначе, чем путем сопоставления множества текстов, принимаемых за вариации одной и того же текста. Правда, тот уровень, в отношении которого разные тексты принимаются Проппом за варианты одного текста, — это уровень синтаксиса, а не семантики, т. е. нечто подобное уровню частей речи или членов предложения в лингвистике. Работа Проппа не содержит гипотезы об инвариантности смысла сказок; исследователь как бы говорит: «Мы ничего не утверждаем о том, что говорится в сказках, но говорится это всегда в терминах таких-то единиц, располагаемых в таком-то порядке».

2.2. То, что будет сказано ниже о понятии поэтического мира, основывается на более сильном предположении, а именно, что в достаточно большом количестве случаев в разных произведениях одного автора говорится (в каком-то смысле) одно и то же. Если снова воспользоваться лингвистической аналогией, то почти у каждого автора имеется ряд текстов, которые можно уподобить ряду синонимичных предложений (различающихся структурой, порядком слов, лексикой, но имеющих один и тот же смысл). Дает ли художественная литература основания для столь сильного утверждения?

Прежде всего, в структурной поэтике уже имеется ряд работ, в которых смысловая структура разных произведений обобщается и сводится к некоторой единой схеме (см. [1, стр. 51—52, 269—277, 296—315 и др.], [2], [10], [29], [37]). Даже рядовой читатель интуитивно ощущает единство мыслей, эмоций, излюбленных положений и т. п., проходящих через различные произведения одного писателя. Моделированию этих инвариантов и служит понятие поэтического мира — в частности, в том виде, в каком оно развивается в настоящей статье.

2.3. Итак, поэтический мир автора есть прежде всего, смысловой инвариант его произведений. Посмотрим, что бывает смысловым инвариантом у того или иного автора, на каком уровне (уровнях) художественного текста удастся констатировать смысловые элементы, постоянные для разных текстов одного автора. Из сказанного выше явствует, что структура произведения допускает расчленение на (а) тему и (б) различные этапы вывода «тема — текст». Естественно, что в самом общем случае смысловым инвариантом окажется постоянная тема (темы), — как наиболее абстрактная семантическая величина (если нет смысловой инвариантности на более абстрактном уровне, то ей неоткуда появиться на более конкретных уровнях). Поэтому рассмотрение проблемы поэтического мира лучше начать с постоянных тем, а затем остановиться и на возможных случаях постоянства в процессе приближения от тем к текстам.

2.3.1. Так, для творчества Мандельштама одной из постоянных тем является, по-видимому, тема обездоленности, оторванности от некоторых любимых ценностей<sup>24</sup>. Эта тема лежит в основе таких различных, характерных для Мандельштама ситуаций, как (а) стремление к желанному чужому (... *Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому...; Я прошу, как жалости и милости, Франция, твоей земли и жимолости*); (б) ситуация, которую условно можно назвать начальными слова-

<sup>24</sup> Эту тему можно считать одним из РАЗВЕРТЫВАНИЙ более общей темы, которую мы выше приблизительно сформулировали, как «неосновное и так или иначе связанное с ущербом» (см. п. 1.1.5.).

ми ряда стихотворений: «Я не...» (*Я не слышал рассказов Оссиана...; Я не увижу знаменитой Федры...; Уж я не выйду в ногу с молодежью...*); (в) ситуация «по усам текло, в рот не попало» (*...И мы бывали там, и мы там пили мед...; ...У всех лотков облизываю губы...; По губам меня помажет Пустота*), а также ряд других ситуаций.

2.3.2. Общей темой рассказов Конан Дойла о Шерлоке Холмсе является, как было сказано выше (см. схему1):

(19) тепло, уют, покровительство, убежище, безопасность.

Применение ПВ КОНТРАСТ придает ей несколько более конкретный вид;

(20) тепло, уют, покровительство и т. п.  $\Leftrightarrow$  угроза, опасность

Но в разных рассказах тема (20) предстает в виде разных сюжетов, ситуаций, предметов и т. п. Одна из разновидностей (КОНКРЕТИЗАЦИИ) этой темы — ситуация (2) («волк в овечьей шкуре»), которая является темой целой группы новелл («Пестрая лента», «Собака Баскервиллей» и др.). Еще одна группа новелл построена на совсем иной разновидности темы (20) — на ситуации, характерным примером которой может служить рассказ «Пять зернышек апельсина»:

(21) беззащитный человек знает об опасности, ищет уютных убежищ, но все убежища оказываются неэффективными (иногда героя спасает Шерлок Холмс).

Общим между ситуациями (2) и (21) является то, что вместо желанного уюта герой получает противоположное — опасность и страх; но формы реализации этой общей темы различны. Та же общая тема (20) реализуется и многими другими способами, в частности, не только в сюжете, но и в реквизите, характерах героев и т. п. Так, многие предметы из окружения Холмса построены на СОВМЕЩЕНИИ все тех же тематических полюсов: окно квартиры, где живет Шерлок Холмс, одновременно принадлежит уютному жилищу, защищенному от внешнего мира, и открывает вид на этот мир, где царят ненастье и хаос; газета — аксессуар домашнего уюта (газета за чашкой кофе) и источник информации о преступлениях; профессия Холмса — по роду своих занятий он бывает в центре опасностей, но в силу профессиональной подготовленности обладает практическим иммунитетом (в отличие от рядовых персонажей) и т. д.

2.4. Не менее распространены такие случаи, когда инвариантность не ограничивается уровнем темы, но захватывает и процесс ее перевода в текст. Тогда инвариантными для ряда произведений оказываются, помимо темы, также некоторые комбинации функций, возникающие на пути от темы к конкретному тексту, то есть, целые сюжетные конструкции (архисюжеты), архиперсонажи, архипредметы<sup>25</sup> и т. д.

Рассматривая два фрагмента из «Мещанина во дворянстве» мы видели, что общими для них являются не только тема («обман простака путем игры на его претензиях»), но и многие более конкретные черты развития этой темы, в результате чего получается архиепизод (11), обладающий достаточно индивидуальным обликом. Покажем, что подобные архиепизоды могут быть выделены и при сравнении различных произведений.

2.4.1. Начнем с простейшего случая, когда два произведения образуют как бы одно целое. Таковы романы Ильфа и Петрова, объединенные общим героем. Рассмотрим два эпизода.

<sup>25</sup> Архиперсонаж — термин Ю. М. Лотмана [1, стр. 310 сл.]; об архипредметах можно говорить по аналогии с архиперсонажами.

(22) «Двенадцать стульев», глава 14. Получив от членов «Союза меча и орала» деньги, Остап пытается покутить в ресторане, но тот оказывается закрытым по случаю Первого мая. Бендер возмущен: «Ах, чтоб их! И денег сколько угодно и погулять негде! Ну, тогда валяй на улицу Плеханова». Но извозчик не может найти улицу Плеханова, так как не знает новых названий («Приехали на Губернаторскую, но она оказалась не Плеханова, а Карла Маркса... Рассвет осветил лицо богатого страдальца, так и не сумевшего развлечься»).

(23) «Золотой теленок», главы 31—35. Бендер, только что получив миллион от Корейко, не может найти ему применения. Его саживают с литерного поезда, для него как частного лица нет номеров в гостиницах, он не может подарить Козлевицу новую машину, так как «государство не считает его покупателем», он не может даже пообедать в общественной столовой и т. д.

Единство темы в этих двух фрагментах несомненно:

(24) Бюрократические перегибы препятствуют персонажам в достижении их целей (а иногда и приводят к катастрофическим результатам).

Но очевидно также и сходство в воплощении этой темы. В обоих случаях

(25) Бендер, став из бедняка богачом, обращается за сервисом в такие места, где этот сервис, казалось бы, гарантирован (рестораны, гостиницы, извозчик, поезд), и получает отказ, вызванный бюрократическими перегибами (праздник, переименование улиц, конгресс почвоведов, членство в профсоюзе).

Этот архисюжет, являющийся представлением обоих эпизодов, выражает тему (24) следующим образом. В качестве той жизненной сферы, на материале которой демонстрируется идея (24), избраны товарно-денежные отношения, в частности, область сервиса. Иначе говоря, тема (24) развертывается в первичный сюжет (26);

(26) Некто пытается получить за деньги сервис в предназначенном для этого месте, но безуспешно, так как деятельность учреждения скована бюрократическими перегибами.

Этот сюжет далее делается более выразительным с помощью ПВ КОНТ-РАСТА. Для того, чтобы создать максимальный контраст между попыткой получить сервис и ее последующим провалом, этой попытке придаются черты, обеспечивающие ей (при нормальных условиях) большие шансы на успех. С этой целью (а) в качестве клиента изображается не простой человек, а богач<sup>26</sup>; (б) в качестве услуги, за которой он обращается, фигурирует не что-то большое и невыполнимое, а наоборот, нечто малое и элементарное (щи, пиво, поездка на извозчике, номер в гостинице). Реализация этих контрастов и дает архисюжет (25)<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Заметим, что в обоих эпизодах «богатство» дополнительно подчеркнуто при помощи ПВ ПОДАЧА: показан не просто богач, человек, только что ставший им на глазах читателя, и недавно бывший бедным. Кстати, антитеза «богатство — бедность» участвует и еще в одном дополнительном эффекте. В «Золотом теленке» к ситуации (23) «богатый не может поест шей» имеется контрастная (23') («... небогатый — член профсоюза Фемиди — ест щи»). Еще более контрастной была бы ситуация (23'') («... небогатый получает роскошный сервис»). Такой эпизод есть в «Двенадцати стульях» (коллектив газеты «Станок» на собственных машинах).

<sup>27</sup> При разборе двух эпизодов, сводящихся к архисюжету (25), мы преследовали исключительно иллюстративные цели и поэтому позволили себе их упрощение и идеализацию. В действительности структура этих эпизодов и их связь с центральными темами романов Ильфа и Петрова значительно сложнее, и даже синонимия эпизодов не так абсолютна.

Как видим, тексты, принадлежащие к разным произведениям в рамках одного и того же поэтического мира, обнаруживают инвариантность не только на уровне темы, но и на ряде ступеней ее реализации. В двух разобранных примерах одинаковыми оказались: тема, сфера жизни, на материале которой она разворачивается (сервис) и приемы (КОНТРАСТ определенного типа). В других случаях сходство может быть не таким полным, хотя оно и не ограничивается тождеством темы.

2.4.2. Тема (24) вообще принадлежит к числу нескольких наиболее постоянных у Ильфа и Петрова. В частности, к ней сводятся такие два рассказа, как «Их бин с головы до ног» и «Как создавался Робинзон». Однако, несмотря на идентичность темы, архисюжет этих двух рассказов (27) отличен от рассмотренного нами ранее архисюжета (25).

*(27) В некоторую художественную инстанцию (репертком цирка; редакцию) является деятель искусства со своим персонажем (собакой, поющей о любви и смерти; Робинзоном). Инстанция требует подгонки персонажа под бюрократический шаблон (собака должна делать доклад; Робинзон вести общественную работу). Персонаж не соответствует шаблону и исключает возможность перестройки. В результате он выбывает из игры («следы собаки затерялись»; Робинзон выкинут из романа о Робинзоне).*

Покажем, какими приемами (27) связано с темой (24). В качестве сферы действительности, на материале которой демонстрируется тема, избран на сей раз не сервис, а культура. РАЗВЕРТЫВАНИЕ формулы (24) дает первичный сюжет (28):

*(28) Художник предлагает культурной инстанции свое творение, а та требует изменить его в соответствии с бюрократическим шаблоном. В результате акт творчества оказывается несостоявшимся.*

Далее, как и при переходе от (26) к (25), производится ЗАОСТРЕНИЕ КОНТРАСТОВ: в качестве персонажа, подлежащего подгонке, берется (а) существо максимально противоположное тому, чего от него потребует инстанция (проблема любви и смерти = «абстрактный гуманизм; Робинзон = «индивидуализм»); (б) существо негибкое, совершенно неспособное переучиваться (собака — не человек; Робинзон — «вечный образ» с навсегда закрепленными свойствами). Реализация этих двух КОНТРАСТОВ, смещенных в одном предмете (собака; Робинзон), и превращает первичный сюжет (28) в архисюжет (27).

Располагая «трансформационной историей» уже двух архисюжетов (25) и (27), мы можем определить меру сходства между ними. Различны: сферы действительности, на материале которых тема получает первичное РАЗВЕРТЫВАНИЕ, и некоторые ПВ (в (25) ПОДАЧА, в (27) — СОВМЕЩЕНИЕ). Одинаковы: тема и ПВ двойной КОНТРАСТ, применяемый к результату первичного РАЗВЕРТЫВАНИЯ темы. Итак, инвариантами мира Ильфа и Петрова (в той мере, в какой он представлен в разобранных примерах) по-видимому, являются: а) тема (24); (б) принцип подбора гиперболически контрастных (до абсурда) предметов и положений. Все сходства и различия между разобранными четырьмя сюжетами на одну и ту же тему схематически показаны на схеме 3. Аналогичным образом можно было бы продемонстрировать инварианты разной степени абстрактности, образующие мир новелл Конан Дойла, о которых говорилось выше.

2.4.3. До сих пор говорилось о таких инвариантах поэтического мира, как тема, архисюжет, архиперсонаж, архипредмет, то есть о величинах, представляющих собой не конкретные предметы, а наборы функций, допускающих многообразные реализации в виде конкретных предметов, ситуаций и т. п. Но хорошо известно, что для отдельных писателей характерна повторяемость не только глубинных элементов, но и конкретных реалий. Так,

у Блока часто встречаются упоминания о вине и о ветре, у Мандельштама — о камне, о пчелах и осах (см. [30]), у Пастернака — о саде, о болезни, о поездах, об окнах и т. п. Естественно, что частота встречаемости соответствующих слов сама по себе мало что говорит о структуре поэтического мира<sup>28</sup>. Тем не менее очевидно, что наличие подобных излюбленных предметов должно получить какое-то объяснение в терминах темы, поэтического мира и приемов выразительности. Рассмотрим эту проблему на примере образа окна — одного из предметов, достаточно часто фигурирующих в произведениях Пастернака.

Выше было сказано, что поэтический мир состоит из инвариантов, то есть абстракций, реализуемых по-разному на уровне конкретных текстов. Окно же — предмет, явно конкретный, далее уже почти не варьируемый и потому едва ли способный претендовать на статус инварианта. Тем не менее очевидна интуитивная желательность включения подобных постоянных предметов в картину поэтического мира автора. Это кажущееся противоречие вполне устранимо, если учесть, что в качестве инвариантных фигурируют по-прежнему функции и их сочетания, но в одних случаях они допускают достаточно большое множество реализаций, а в других случаях — лишь одну-две реализации. Именно последнее относится к образу окна у Пастернака (см. [17]). Хотя окно встречается в большом числе стихотворений, оно всегда соответствует одному и тому же кругу постоянных функций.

Двумя основными темами, входящими в поэтический мир Пастернака, являются темы

(32) *контакт между «большим» и «малым» (вечным и временным, вселенной и человеком, внешним миром и комнатой, а также между другими типичными партнерами) и*

(33) *состояние «высшей фазы» (максимальной напряженности и яркости существования).*

У каждой из этих постоянных тем есть целый ряд разновидностей (результатов РАЗВЕРТЫВАНИЯ и ПРОВЕДЕНИЯ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ), также постоянных. Так, разновидностями темы (32) являются, во-первых, типичные пары партнеров (см. (32)), а во-вторых, типичные способы осуществления контакта, в частности, такие как проникание, приникание, оставление следа, озарение, конструкция «это то же, что то»; среди разновидностей темы (33) упомянем дрожь, слезы, пот.

Привлекательность окна для Пастернака может объясняться тем, что оно по своему местоположению и свойствам оказывается удобным для одновременного выражения сразу нескольких и даже всех перечисленных функций. Ср.

(34) *И тех же белых почек вздутья И на окне и на распутье, На улице и в мастерской* (контакт комнаты и внешнего мира, разновидность «это то же, что то»);

(35) *Проникло солнце утром рано Косою полосой шафрановою От занавеси до дивана. Оно покрыло жаркой охрою... И край стены за книжной полкой* (контакт комнаты и внешнего мира, проникание, озарение, оставление следа);

(36) *Кто... хлынул через жерди... Сквозь шлюзы жалюзи, Кто коврик за дверьми Рябиной иссурьмил...* (те же функции, что и в (35));

<sup>28</sup> См. об этом в [2, стр. 215—221], где говорится, что «при построении модели... невозможно ограничиться характеристикой наиболее часто встречающихся образов» и строится частотный словарь для слов и словосочетаний «предварительно охарактеризованных как определенный элемент определенной системы или подсистемы».

- (37) *Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал* (контакт комнаты и внешнего мира, проникание, дрожь)
- (38) *Вбегаёт в вихре сквозняка И с занавеской, как с танцоршей, Взвивается до потолка* (контакт комнаты и внешнего мира, проникание, дрожь);
- (39) *И от ветра колыхается На окне занавеска* (те же функции, что и в (38));
- (40) *И паволокой рамы серебра, Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября* (контакт комнаты и внешнего мира, озарение, оставление следа, слезы).

Как видно из примеров, во всех случаях неизменной оказывается функция «контакт комнаты с внешним миром», реализуемая некоторой разновидностью (или сразу несколькими разновидностями). Некоторые примеры даже совпадают в отношении разновидности «контакта» — (35) и (36), (38) и (39); другие в этом отношении различаются. В примерах (37) — (40) тема «контакта» к тому же совмещена с темой «вышей фазы», разновидности которой в трех из них также совпадают («дрожь»). Таким образом, функции окна в поэзии Пастернака достаточно постоянны. Более того, для реализации этого набора трудно подобрать какой-либо иной предмет, кроме окна<sup>29</sup>. Иначе говоря, утверждение, что в число инвариантов, образующих поэтический мир автора, входит некоторая постоянная комбинация тематических функций, иногда практически равносильно утверждению, что в его поэтический мир входит некоторый вполне определенный предмет (например, окно в только что разобранным случае). Таким образом, противоречие «инвариант — конкретный предмет», о котором было сказано на стр. 165, разрешается так: теоретически инвариантность констатируется относительно абстрактных элементов (функций), но практически речь может идти о конкретных предметах. Описывая мир автора, можно для краткости и наглядности вместо пучков функций говорить о соответствующих им предметах. Однако такое использование конкретных предметов в качестве инструментов описания мира должно обеспечиваться аппаратом функций, возводящим эти предметы к инвариантным темам, образующим поэтический мир данного автора<sup>30</sup>. Сам по себе словарь предметов, сколь угодно полный, в том числе частотный, но не получивший интерпретации в терминах инвариантных функций, вряд ли может считаться адекватной моделью поэтического мира.

## Литература

1. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
2. З. Г. Минц. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла. Вступительная статья. — Труды по знаковым системам, III, Тарту, 1967, стр. 209—223.
3. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — Труды по знаковым системам, IV, Тарту, 1969, стр. 86—136.

<sup>29</sup> Этот тезис нуждается, по крайней мере, в двух оговорках. Во-первых, сходные с окном функции у Пастернака выполняет также дверь. Во-вторых, само понятие окна является до известной степени абстрактным: полной конкретностью обладают отдельные вхождения (экземпляры) окна, то есть, те индивидуальные окна, которые фигурируют в отдельных стихотворениях. Благодаря этому возникает дополнительная вариативность: обычные окна, витражи, окна с маркизой, «окно не на две створки . . . , но . . . на три: в ритме трех вторых», балконные окна, то есть предмет, промежуточный между окном и дверью, и т. п.

<sup>30</sup> Это аналогично тому соотношению между абстрактными и конкретными способами формулировки темы, о котором говорилось на стр. 149: всякая более конкретная, «ненаучная» формулировка должна обеспечиваться более формальной абстрактной записью.

4. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. Структурная поэтика — порождающая поэтика. — «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 74—89.
5. А. К. Жолковский. Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя» (опыт порождающего описания). — «Народы Азии и Африки», 1970, № 1, стр. 104—115.
6. А. К. Жолковский. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна. — В сб.: *Sign, Language, Culture*, 1970, стр. 451—468.
7. Ю. К. Щеглов. Матрона из Эфеса. — В сб.: *Sign, Language, Culture*, 1970, стр. 591—600.
8. Charles Fillmore. The Case for Case. — В сб.: *Universals in Linguistic Theory*. Austin, Texas, 1968.
9. А. К. Жолковский, И. А. Мельчук. О семантическом синтезе. — В сб.: *Проблемы кибернетики*, вып. 19. М., 1967, стр. 177—238.
10. Ю. К. Щеглов. К описанию структуры детективной новеллы (J. K. Šteglou. Une description de la structure du roman policier). — В кн.: *Recherches sur les systèmes signifiants*, ed. J. Rey-Debove. Mouton, 1973, pp. 343—372.
11. Н. Хомский. Логические основы лингвистической теории. — В сб.: *Новое в лингвистике*, IV, 1965, стр. 465—575.
12. Н. Хомский. Синтаксические структуры. — В сб.: *Новое в лингвистике*, II, 1962, стр. 412—527.
13. Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969.
14. Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969.
15. Ю. Н. Тынянов. Промежуток. — В сб.: Ю. Тынянов. *Архаисты и новаторы*. Л., 1929, стр. 541—580.
16. Т. В. Цивьян. Материалы к поэтике Анны Ахматовой. *Труды по знаковым системам*, III. Тарту, 1967, стр. 180—208.
17. А. К. Жолковский. Место окна как «готового предмета» в поэтическом мире Пастернака. — Предварительные публикации Проблемной Группы по Экспериментальной и Прикладной Лингвистике ИРЯ АН СССР, вып. 61 (сокр. ПГЭПЛ, 61). М. 1974, стр. 34—37.
18. Н. И. Конрад. Первый этап японской буржуазной литературы. — В сб.: *Проблемы литературы Востока*. I. Л., 1932, стр. 5—84.
19. В. М. Алексеев. В старом Китае. *Дневник путешествия 1907 г.* М., 1958.
20. Ю. М. Лотман. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». — *Труды по знаковым системам*, III. Тарту, 1967, стр. 130—145.
21. Л. С. Выготский. *Психология искусства*. М., 1965.
22. М. М. Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1965.
23. С. Эйзенштейн. *Избранные произведения в шести томах*. Т. 4. М., 1966.
24. Т. Я. Елизаренкова, А. Я. Сыркин. К анализу ведийского свадебного гимна. — *Труды по знаковым системам*, II, Тарту, 1965, стр. 173—188.
25. A. J. Greimas. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, 1970.
26. Д. С. Лихачев. *Внутренний мир художественного произведения*. — «Вопросы литературы», 1968, № 8.
27. S. Botcharov. *L'univers proustien*. — В кн.: M. Proust. *A la recherche du temps perdu*. Du côté de chez Swann. М., 1970, стр. 3—26.
28. В. Я. Пропп. *Морфология сказки*. Л., 1928, 2-е изд., М., 1969.
29. Ю. К. Щеглов. Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия. — В сб.: *Структурно-типологические исследования*. М., 1962, стр. 155—166.
30. К. Тарановский. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама. — В сб.: *То Нопург Roman Jakobson*, III. The Hague—Paris 1967.
31. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К описанию смысла связного текста. ПГЭПЛ, 22. М., 1971.
32. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К описанию смысла связного текста. II. ПГЭПЛ, 33. М., 1972.
33. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К описанию смысла связного текста, III. ПГЭПЛ, 39. М., 1973.
34. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К описанию смысла связного текста, IV. ПГЭПЛ, 49. М., 1974.
35. А. П. Чудаков. *Поэтика Чехова*. М., 1972.
36. И. А. Мельчук. Уровни представления высказываний и общее строение модели «Смысл — Текст». ПГЭПЛ, 30. М., 1972.
37. М. Л. Гаспаров. *Античная литературная басня*. М., 1971.

# СЕМИОТИКА ИСКУССТВА

## ФУНКЦИИ И КАТЕГОРИИ ЯЗЫКА КИНО

Вяч. Вс. Иванов

Проблема языка кино, поставленная еще классиками нашего кино и кинематографической мысли, в настоящее время подвергается оживленному обсуждению. Прояснению связанных с ней вопросов может способствовать как сопоставление с языками других искусств и с другими способами передачи информации, так и осмысление творческого эксперимента фильмов последних лет и тех им предшествовавших кинолент, где давно уже была предвосхищена постановка этой проблемы как стержня самого фильма (например, в нашем кино у Дзиги Вертова и Л. В. Кулешова).

### 1. Фильм о фильме как способ раскрытия киноязыка

Против понимания кино как особого языка в последнее время нередко выдвигались возражения, связанные с тем представлением о фильме как средстве фиксации физической действительности, которое всего полнее было обосновано З. Кракауэром. Но именно интенсивная работа практиков «киноправды», относящаяся главным образом ко времени после выхода в свет основного труда Кракауэра<sup>1</sup>, выдвинула на первый план конструктивную роль создателей киноязыка, работающих на основе уже снятого первичного материала<sup>2</sup>. При этом следует подчеркнуть, что вторжение активного «языко-творца» (термин Маяковского) и «языкостроителя» начинается уже на стадии отбора объекта для съемки (не говоря уже о выборе точки зрения). Эта проблема по существу лежит в основе фильма Уэкслера (ранее оператора, снимавшего фильм «Кто боится Вирджинии Вульф?») «Холодным взглядом» (точнее «Холодное средство передачи информации»). Этот фильм, подобно «Теням» Касаветиса, впервые в новейшем американском кино наметившего путь соединения документального фильма с сюжетным<sup>3</sup>, лежит, если воспользоваться старой формулировкой Эйзенштейна, «по ту сторону игровой и неигровой»<sup>4</sup>. Основной материал фильма Уэкслера составляют документальные кадры, воспроизводящие события в Чикаго жарким летом 1968 года, когда на улицах этого города (и других) танки оказались одним из основных

<sup>1</sup> S. Krauss. Theory of film. New York, 1960.

<sup>2</sup> См. многочисленные высказывания мастеров «киноправды», собранные в сб.: Правда кино и «киноправда». М., 1967 (в частности, стр. 133—134, 169—170 и др.).

<sup>3</sup> См. об истории фильма «Тени»: Е. Теплиц. Кино и телевидение в США. М., 1966, стр. 158—161. Из позднейших фильмов, в которых соединяется техника документального кино с джазовыми средствами организации ритма, особенно интересен «Уоттсекс» и «Пусть кружатся добрые времена».

<sup>4</sup> С. М. Эйзенштейн. Наш «Октябрь». — Избранные произведения, т. 5. М., 1968, стр. 32—35.

способов решения политического конфликта. Но вместе с тем Уэкслер вводит в фильм сюжет, делая его героем оператора (подобно тому, как джазисты были героями «Теней»). Работа оператора отчасти служит мотивировкой использования в фильме документального материала. Но гораздо существеннее то, что благодаря сюжету выбор первичного материала фильма оказывается его темой (более значительной, чем его интрига, как это уже обычно в таких фильмах, как «Уоттстекс», возникших благодаря компромиссу между сюжетной техникой коммерческого кино и тематикой так называемого «подпольного кино» ньюйоркской школы типа известной узкоплечной ленты о продавцах библии).

Посредством параллельного монтажа Уэкслер сопоставляет кадры, в которых его герой-оператор снимает официальный материал — заседание съезда (конвента) демократической партии — и кадры с материалом неофициальным — уличные беспорядки, для подавления которых в Чикаго были вызваны войска. Это противопоставление двух возможных объектов для съемки подчеркнуто в сцене разговора героя с его боссом, делающим ему выговор за его интерес к неофициальному материалу.

Превращение самого оператора в героя полудокументального фильма заставляет вспомнить о «Человеке с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Но фильм Вертова (в отличие от фильма Уэкслера, где подчеркнута прагматическая сторона работы оператора) был сосредоточен на исследовании самих средств киноязыка. Это декларировано уже в начальных титрах фильма: «Фильм «Человек с киноаппаратом» представляет собой опыт кинопередачи зрительных явлений без помощи надписей (фильм без надписей), без помощи сценария (фильм без сценария), без помощи театра (фильм без актеров и деклараций). Эта новая экспериментальная работа «киноглаза» направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи, к полному отделению кинематографа от театра и литературы»<sup>5</sup>. Это сосредоточение на самом киноязыке («кинописи», как говорит Вертов, предвосхищая понимание языка кино как особого письма у Пазолини и Брессона) в очень большой степени определяет структуру всего фильма. Недаром Вертов говорил о себе, что в нем «два «я». Один следит за другим. Один — критик, другой — поэт»<sup>6</sup>. Хотя в заявке о фильме говорилось, что самый процесс создания фильма будет занимать в нем лишь скромное место, в действительности съемка фильма, место «человека с киноаппаратом» в большом городе, отношение между киноглазом и объектом, монтаж фильма (демонстрируемый показом «кухни» монтажера) стали едва ли не главной его темой, определив во многом его композицию. В одной из последних своих работ 1947 г. Эйзенштейн писал, что «Киноглаз» Вертова «через широкий показ того, что он видит, — как результат того, на что он смотрит! — рисует не столько объективный показ действительности, сколько прежде всего свой собственный кинематографический автопортрет»<sup>7</sup>. В этом Эйзенштейн видел проявление присущей кино тенденции к показу внутреннего мира. В фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» в гораздо большей степени, чем в других позднейших фильмах, часто упоминаемых в этой связи<sup>8</sup>, можно видеть в глубоком смысле предшественника той композиции фильма о фильме, которую начали внимательно исследовать в последние годы главным образом на материале «Восьми с половиной». В фильме Дзиги Вертова широко использовано то, что можно назвать «обратной связью» со зрительным залом: в нескольких местах фильма «Человек с

<sup>5</sup> Эти начальные титры в том экземпляре фильма, который демонстрируется Госфильмофондом, соответствуют первым двум абзацам «заявки» «Человек с киноаппаратом», напечатанной в кн.: Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, стр. 277.

<sup>6</sup> Там же, стр. 175.

<sup>7</sup> С. М. Эйзенштейн. О стереокино. — Избранные произведения, т. 3. М., 1964, стр. 475.

<sup>8</sup> См. С. Metz. La construction «en abyme» dans Huit et demi, de Fellini. — In: С. Metz. Essais sur la signification au cinéma. Paris, 1968, стр. 223—228.

киноаппаратом» показан зрительный зал и экран, на котором виден тот именно кадр фильма, который предшествует введению обратной связи. Показывается как бы эталонная (т. е. верная с точки зрения автора) реакция зрительного зала, которую словно предлагается продолжить реальным зрителям, потому что после этого продолжается тот же прерванный план.

В отличие от ставших частыми в фильмах последних десятилетий цитат из классического кино («Страсти Жанны д'Арк» Дрейера в фильме Годара «Жить своей жизнью», где героиня видит этот фильм и отождествляет свои беды с мучениями Жанны; «Чапаев» в «До свиданья, мальчики») или сходного приема показа кинозала и фильма, идущего на экране (например, во многих фильмах последних лет: «3 дня Виктора Чернышева» Оsepьяна и т. п.), у Дзиги Вертова речь идет о введении зрительного зала, реагирующего на этот же фильм (это последнее можно было бы сравнить с так называемым автономным употреблением слова, когда слово является названием самого себя). Это вполне аналогично сцене из «Восьми с половиной», где герой — Гвидо, его жена, сестра жены, продюсер, киноcritик — помощник Гвидо и другие просматривают материалы к фильму, соответствующие (по типу персонажей) героям самого фильма (жене Гвидо, сидящей в это время в просмотрном зале, его любовнице и т. д.) и аналогичному эпизоду в недавнем фильме Вайды «Все для продажи» (продолжающем ту же линию фильма о фильме), где показан только просмотрный зал и обсуждение просмотренных материалов, а на экране просмотрного зала видны не игровые кадры, у Феллини соотносящиеся прямо с фильмом, а документальные кадры, связанные с темой и первичным его материалом — куски хроники похорон Цыбульского, памяти которого посвящен фильм. Разница между фильмами Дзиги Вертова и Феллини заключается в отсутствии в первом актеров и сюжета (в «неигровом» его характере, говоря терминами того времени) и именно поэтому тема фильма о фильме у Дзиги Вертова (как в известной мере и у Вайды, где тема остается заданной заранее, а сюжет в точном смысле слова отсутствует) становится едва ли не еще более ошутимой, чем в полифоническом фильме Феллини.

В какой-то степени та же тема затронута и в фильме Панфилова «Начало», где показана и атмосфера подготовки фильма, и реакция на него (в финале), но упор здесь сделан на игровом характере того фильма о Жанне д'Арк, о котором идет речь в фильме. В «Начале» на первом плане киноактриса, но не только и не столько в бытовом — житейском плане, как это обычно в коммерческих фильмах о кинозвездах («Частная жизнь» Малля с участием Брижит Бардо), а в ее соотношении со снимаемым фильмом, куски которого вставлены в этот же фильм. Родство названных фильмов заключается в показе лаборатории художника. Но если для Вертова, в этом перекликавшегося с производственной установкой эстетики 20-х годов, существенен прежде всего производственный процесс как таковой (съемка фильма, монтаж), то Феллини (как потом Вайда) пробует проникнуть вглубь источников творчества. Поэтому воспоминания героя, его видения, сплетение вымыслов с воплощениями его комплексов нужны Феллини для воссоздания внутренней атмосферы, в которой рождается фильм, в большей степени, чем показ технических и деловых обстоятельств, предшествующих съемке (чему посвящена «Американская ночь» Трюффо).

В одном эпизоде из сценария к непоставленному фильму «МММ» (1932 г.) Эйзенштейн близко подходил к введению такого фильма о фильме — с изображением в нем самого режиссера (как это сделано у Вайды — но в фильме трагическом, а не гротескном, как сценарий Эйзенштейна), что было предвосхищено (еще только в качестве «аттракциона») уже в конце первого кинематографического опыта Эйзенштейна — «Дневника Глумова», где Эйзенштейн сам расклавивался с публикой. В сценарии «МММ» «одним из центральных мест был момент, когда клубок человеческих отношений и ситуаций так запутывается, что драматического выхода никакого нет.

Аппарат отъезжает.

Кафельный белый с черным пол оказывается шахматной доской.

На ней вперемежку стоят томящиеся действующие лица, ищущие выхода из общей путаницы действия. А над доской, теребя волосы, сидят автор и режиссер и стараются распутать лабиринт человеческих отношений<sup>9</sup>.

В соответствующем месте сценария «МММ», написанного свободным стихом, речь идет о том, что в шахматы играет сам с собой Эйзенштейн, потому что он был и сценаристом, и (предполагавшимся) режиссером фильма. Эта игра автора-режиссера в персонажах «в манере Пиранделло» (как сказано в сценарии; любопытно, что пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» Моравиа вспоминал именно по поводу «8 1/2»<sup>10</sup>) бесспорно связана с интересом Эйзенштейна к структуре произведения; недаром он высоко ценил место в книге своего друга Выготского<sup>11</sup> «Психология искусства», где развивалась мысль нашего великого филолога Потебни о том, что каждый герой (животное) в басне, подобно шахматной фигуре, однозначно определен: герой — только шахматная фигура для известного действия.

Введение автора, режиссера, актера (актрисы), или оператора в фильме о фильме всякий раз служит для подчеркивания условного характера языка кино. Связь между прототипом (например, персонажами «Восьми с половиной») и экранным его обозначением (например, в кадрах, просматриваемых самими героями «Восьми с половиной») оказывается условной благодаря самому положению их: подчеркивается возможность нескольких разных воплощений одного замысла. По существу здесь средствами кино исследуется связь между предметом и его обозначением в киноязыке, как теми же средствами исследуется эта связь в обычном языке и языке изображений (рисунков) в недавнем фильме Трюффо «Ребенок-дикарь». Если в серии своих статей последних лет о языке кино Пазолини стремится понять тот первичный язык действий, запись которого образует фильм<sup>12</sup>, то у Трюффо та же проблема становится темой фильма. В своем фильме о ребенке-дикаре Трюффо пробует реконструировать процесс обучения Виктора — «волчьего» мальчика, выросшего (подобно киплинговскому Маугли) вдали от людей. Эта подлинная история была записана в наполеоновское время учившим позднее этого мальчика врачом-учителем — доктором Итаром. Его роль играет сам Трюффо. В интервью, данном корреспонденту «Юманите», Трюффо говорил, что к мысли о создании фильма он пришел, прочитав рецензию на вышедшее пять лет назад исследование о таких «волчьих» детях<sup>13</sup>. На этом предельном случае — ребенке, выросшем вне коллектива и вводимом в общество врачом-учителем с помощью языка первичных действий — можно раскрыть основополагающее значение первичного языка действия, без которого ребенок не может стать человеком, в частности, не может научиться и словесному языку.

<sup>9</sup> С. М. Эйзенштейн. Сергей Эйзенштейн — Избранные произведения, т. 1. М., 1964, стр. 91—92.

<sup>10</sup> А. Моравиа. Он находит героя в себе самом. — В сб.: Федерико Феллини. М., 1968, стр. 207.

<sup>11</sup> Л. С. Выготский. Психология искусства, 2 изд. М., 1968, стр. 131 и 140; относительно замечания, сделанного С. М. Эйзенштейном к этому месту на полях принадлежащего ему экземпляра рукописи этой книги, см. там же, стр. 515 (прим. 35).

<sup>12</sup> См. В. В. Иванов. Язык кино. — «Иностранная литература», 1967, № 6; В. В. Иванов. О структурном подходе к языку кино. — «Искусство кино», 1973, № 11, стр. 97—101.

<sup>13</sup> Daniel Verdier. Entretien avec François Truffaut sur «L'enfant sauvage», — «L'Humanité», 16. 9. 1969, No 7796, стр. 8. Имеется в виду книга L. M a i s o n. Les enfants sauvages, mythe et réalité. Paris, 1964, в приложении к которой воспроизведен написанный в 1801 г. текст «Мемуара» — сочинения доктора Итара, роль которого играет Трюффо. Прочитав это приложение, Трюффо и решил поставить фильм о Викторе. Современные психологи и психолингвисты сравнительно недавно (лишь в 60-х годах нашего века) заново открыли для себя замечательный труд Итара: R. G o w n. Words and things, Free Press, 1958.

Фильм Трюффо «Ребенок-дикарь» можно считать как бы наглядным художественным пособием по исследованию связи предмета и его обозначения — не только слова (например, lait 'молоко', которому в фильме доктор Итар долго и упорно учит Виктор), но и изображения (в сцене, где Виктор должен вслед за доктором Итаром разместить предметы в соответствии с рисунками, их изображающими). Трюффо удалось добиться такого же отражения этой связи благодаря показу ее становления, как когда-то Дефо достиг эффекта нового узнавания всех простых завоеваний культуры, вновь воспроизводившихся Робинзоном Крузо. Замечательно то, что Трюффо, следуя пронизательному «Мемуару» доктора Итара, намного опередившего свой век, в фильме «Ребенок-дикарь» постоянно следит за основной проблемой, которую выдвинула в нашем веке психология развития ребенка. В фильме исследуется то, что Л. С. Выготский назвал связью развития практического интеллекта с развитием символической (знаковой) деятельности, направленной на овладение поведением ребенка<sup>14</sup>. В своих пионерских исследованиях, посвященных этой теме, Выготский заметил, что ребенок, лишенный речи, напоминает дочеловеческую (животную) стадию развития. Выход из этой стадии через приобщение к речи и составляет основное содержание фильма Трюффо, пластическими средствами киноязыка решающего ту проблему соотношения природы и культуры, которая составляет едва ли не основной предмет французской рациональной антропологии от Руссо до Леви-Стросса<sup>15</sup>.

Фильм Трюффо при всей нарочитой сдержанности и известной (намеренной) старомодности использованных в нем средств киноязыка представляет собой существенный шаг вперед в его применении. Трюффо блестяще доказал возможность употребления языка кино для рассказа о становлении других способов общения. Язык кино может рассказывать о других языках так же как и о самом языке кино, что продемонстрировали упомянутые выше фильмы. В этом можно видеть экспериментальное подтверждение того, что в фильме его создатели пользуются именно особым языком, притом языком, по своей универсальности сопоставимым с обычным (естественным) языком, так как на языке кино оказывается возможным говорить и о самом этом языке, и о других языках, от него отличных.

## 2. Экспериментальное сопоставление двух вариантов киноязыка

Наиболее отчетливое осознание структуры языка происходит при его сопоставлении с другими языками<sup>16</sup>. Этим общим принципом можно объяснить то, что одно из наиболее блестящих достижений экспериментальной киноэстетики, до сих пор достаточно не оцененное, было осуществлено Л. В. Кулешовым в период наибольшей ломки устоявшихся кинотрадиций, когда столкнулись две существенно отличных «манеры» языка кино<sup>17</sup>. Характерный для нашего немого кино времени его расцвета монтажный кинематограф с преобладающей установкой на короткий монтаж, одним из создателей и лучших теоретиков которого был Кулешов, сменялся звуковым кино, которое, отказываясь от главенствующей роли монтажной склейки, временно

<sup>14</sup> Л. С. Выготский. Развитие высших психических функций. М., 1960, См. также Л. С. Выготский. Орудие и знак в развитии ребенка (готовится к печати).

<sup>15</sup> Характерно, что Леви-Стросс отозвался об упомянутой выше книге Мальсона как о «превосходной»: C. Lévi-Strauss. Préface de la deuxième édition. — В кн.: C. Lévi-Strauss. Les structures élémentaires de la parenté. Paris — La Hage, 1968, стр. XV.

<sup>16</sup> По отношению к истории осознания обычного (естественного) языка это было показано М. М. Бахтиным, см. В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1929. С этим выводом согласуются и результаты посвященных детскому языку экспериментов Выготского, обобщенных в его книге «Мышление и речь», см.: Л. С. Выготский. Избранные психологические исследования. М., 1956.

<sup>17</sup> Здесь и далее в тексте настоящей статьи говорится о различии между двумя «языками». Иногда в этом же смысле говорят о двух «стилях», см. об этих терминологических различиях в свете современной теории языка: Sol Worth. The development of a semiotic of film. — «Semiotica», I, 1969, No 3, стр. 315—316.

сближалось с театром. Отталкивание раннего монтажного кинематографа от театра было связано с тем, что короткий монтаж небольших кусков (в том виде, как его использовали Гриффит, например, в финале «Нетерпимости», или Дзига Вертов в финале «Человек с киноаппаратом» — в одном случае для переплетения разных эпох, в другом — для сплетения разных пространственных картин) часто не согласовывался с последовательным повествованием, обычным для традиционного европейского театра, так или иначе соблюдающего канонические единства времени, места и действия. Как многократно подчеркивал Эйзенштейн, перенятие ритмической (и можно сказать шире: формообразующей) функции монтажа звуком привело к принципиальной возможности избегать короткого монтажа там, где он мешал связности повествования. Этим открылся путь сближения кино с театральным представлением, что и определило развитие звукового кинематографа в первые полтора десятилетия его существования.

В своем фильме Кулешов создал как бы экспериментальное руководство по изучению двух существовавших к тому времени киноязыков — монтажного, унаследованного от немого кино, и театрализованного звукового. Его фильм сознательно построен на противопоставлении двух частей — вымышленного рассказа «Метаморфоза Джимми Валентайна» и новеллы «Настоящая жизнь», где показаны события, послужившие прототипом для этого рассказа, вместе с судьбой самого автора — О'Генри. Как верно заметила Н. М. Зоркая в своей пронизательной работе о Кулешове, «можно предположить существование тонких связей фильма с временем. «Великий утешитель» — редкое произведение, где трактованы проблемы творчества, долга художника перед действительностью»<sup>18</sup>, то есть, те самые вопросы, которые лежат и в центре внимания создателей других упомянутых выше фильмов о фильме — таких, как «Холодным взором». В фильме Кулешова, поставленном в 1933 году, для решения этих проблем использовано не только противопоставление двух разных видов материала (как в фильме Уэкслера), но и контраст двух разных киноязыков, трактующих один и тот же набор событий с двух полярно противоположных точек зрения. В этом смысле фильм Кулешова непосредственно предшествует «Расёмону» Куросавы. Если верна мысль Н. И. Клеймана о том, что ранние опыты Кулешова, основанные на монтаже разных кадров, складывавшихся в единый образ (эффект Кулешова), уже предвещали структуру «Расёмона» (эффект Уэллеса-Куросавы)<sup>19</sup>, то в «Великом утешителе» можно видеть промежуточное звено между этими опытами. Как и в фильме Куросавы, соположение разных версий способствует изобличению лжи, хотя Кулешов далек от того релятивизма, который в фильме Куросавы толкает к сомнению в каждой из предлагаемых версий, кинематографически представленных с одинаковой степенью достоверности. Одним из существенных достижений кино последних десятилетий является то, что оно разрушило слишком ограниченное представление об обязательности соответствия изображения тому, что было «на самом деле»<sup>20</sup>. Кулешов был одним из предшественников этого направления. Но ложный рассказ он стремился кинематографически отделить от подлинного. Самый язык, которым в фильме Кулешова изложена вымышленная версия, служит для опознания ее ложности.

В вымышленных сценах используется язык монтажного немого кино: короткий монтаж, титры, почти полное отсутствие звучащих словесных реплик героев при наличии закадрового голоса Портера — О'Генри и музыкального сопровождения (которое, как известно, было обычным и для демонстраций немых фильмов); для понимания роли музыки в этих эпизодах

<sup>18</sup> Н. Зоркая. Портреты. М., 1966, стр. 50.

<sup>19</sup> Н. Клейман. Кадр как ячейка монтажа. — В кн.: Вопросы киноискусства, вып. 11. М., 1968, стр. 127—129.

<sup>20</sup> С этих позиций, близких к школе Кракауэра (но в данном случае навешенных идеями Вазена), отрицает ложный рассказ, данный путем изображений в кино, М. Мартен, см. М. Мартен. Язык кино. М., 1959, стр. 31. С этой точки зрения и «Расёмон» основан на нарушении «правил кинематографической игры».

фильма следует напомнить сделанное в теоретической литературе тех лет наблюдение о том, что отсутствие речевого звука в фильме обозначается музыкой<sup>21</sup>, а не тишиной (которая может быть передачей реальной тишины, как в эпизоде траурного молчания на бирже в «Затмении» Антониони)<sup>22</sup>. Л. В. Кулешов в чрезвычайно интересном самоанализе (пост-анализе, если пользоваться термином Эйзенштейна) работы над фильмом, напечатанном вскоре после его выхода на экран, говорит о том, что в вымышленном «Рассказе» («Метаморфоза Джимми Валентайна») все движения актеров ритмичны: «Мне удалось применить ритмическое построение актерской игры в сценах «Рассказа». «Рассказ» построен с точным учетом движений во времени и пространстве. Весь «Рассказ» был записан нотами, и музыка писалась уже по нотам актерских движений. Композитор З. П. Фельдман делал свою работу уже на готовой актерской ритмической схеме»<sup>23</sup>. Это замечание следовало бы дополнить указанием на то, что ритмичность движений актеров в «Рассказе» уместна на фоне их подчеркнуто неритмичных движений в новелле «Настоящая жизнь». Эта последняя строится прежде всего на исключительной роли звучащей речи персонажей и других реальных звуков (скрип тележки, на которой везут труп Валентайна). В «Настоящей жизни» сведен к минимуму короткий монтаж, в связи с чем (согласно закономерности, сформулированной Эйзенштейном) усиливается роль композиции кадра (например, внутри одного кадра удачно сопоставляется реальная ситуация и противоречащая ей вывеска, что можно сравнить с широким использованием такого приема вплоть до «Счастья» А. Варда и «Забриски поинт» Антониони, где рекламные объявления служат одним из главных средств язвительного показа американской действительности).

Особенно характерно различие между двумя переплетающимися частями «Великого утешителя» при изображении диалога: в первой манере (в «Рассказе») он передается посредством монтажа изображений каждого из говорящих, а в некоторых эпизодах «Настоящей жизни» камера движется от одного из говорящих (О'Генри) к другому (капитану). Как писал сам Кулешов о съемке соответствующей сцены, «мы ведем съемку «жироскопом». Начальник встает — жироскоп поехал вместе с начальником; начальник сказал какую-то фразу — вместе с начальником жироскоп подъезжает к О'Генри. Теперь мы берем О'Генри и начальника вместе, причем звукооператор выясняет, что у нас одновременно с жироскопом должен двигаться и микрофон. Начальник уходит, микрофон остается на месте, потому что уже в следующем положении жироскопа не будет звука, и жироскоп быстро перебрасывается с лица начальника на лицо О'Генри»<sup>24</sup>. Правда, следует оговорить, что новый подход, принципиально отличный от монтажного и непосредственно связанный с техникой звукового фильма, в сценах «Настоящей жизни» иногда был использован только при съемке, а затем Кулешов, по его признанию, перемонтировал заснятый материал: «сцена, когда О'Генри после смерти Валентайна прибегает к начальнику и происходит бурное объяснение, снята с одной точки зрения, при одном положении микрофона, и вся речь при этом идеально записана. Этот общий план вышел настолько хорошим, что у меня было искушение его оставить в картине, но я это

<sup>21</sup> R. Jakobson. Verfall des Films. В сб.: «Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik». «Sprache im Technischen Zeitalter», 38. Frankfurt a. Main, 1968, стр. 188 (впервые напечатано в 1933 г.).

<sup>22</sup> М. И. Туровская тонко заметила, что в сцене на бирже Антониони пользуется приемами короткого монтажа, напоминающими немое кино: М. Туровская. Да и нет. М., 1966, стр. 284. Иначе говоря, отсутствие звука и короткий монтаж и у Антониони образуют единое стилистическое целое, противостоящее более обычной для него стилистике.

<sup>23</sup> Л. Кулешов. Практика кинорежиссуры. М., 1935, стр. 82, см. о том же на стр. 49 (ср. также замечание о роли музыки в этом фильме на стр. 32). К сожалению, в имеющейся относительно скудной литературе о фильме ранее не были использованы для его анализа многочисленные саморазборы Кулешова, рассыпанные в этой книге.

<sup>24</sup> Там же, стр. 198, см. там же, стр. 227.

желание преодолел, и сцена в картине идет монтажно»<sup>25</sup>. Эта компромиссность в киноязыке сцен «Настоящей жизни» отчасти объясняет ту относительно более сдержанную оценку, которую эти сцены получили в позднейшей литературе о фильме. Но особенно сильной критике подвергались их повышенная театральность, полярно противоположная антитеатральному духу ранних монтажных фильмов Кулешова<sup>26</sup>. Однако эта театральность была преднамеренной. Сразу после постановки фильма Кулешов писал по поводу сцен «Настоящей жизни»: «Некоторые говорят, что О'Генри театрально играет свою роль. В том-то и дело, что он ее должен театрально играть. Нами специально была выработана особая манера работы О'Генри, умышленно театральная, потому что вся фигура О'Генри должна быть фальшивой... Мне нужно было показать, что все его разговоры, все чувства, все его движения неестественны и надуманы. Такой была задача в показе образа О'Генри»<sup>27</sup>. Здесь кажется нужным разграничить несомненную установку на театральность сцен «Настоящей жизни» и ее мотивировку, которая едва ли исчерпывалась той характеристикой О'Генри, которую дал Кулешов. С известной долей свойственного многим публикациям тех лет самоосуждения Кулешов писал в другом месте цитируемой книги: «недостатком репетиций в «Великом утешителе» являлось то, что режиссер невольно некоторые мизансцены разрешал не кинематографически, а театрально; объяснялось это тем, что расчет на показ, на спектакль требовал того, чтобы действие всегда было повернуто наивыгоднейшей стороной к зрителю. Как бы режиссер ни страховался от этого соблазна, все равно удержаться от использования выгодной театральной мизансцены было чрезвычайно трудно»<sup>28</sup>.

Вопреки как бы оправдывающему тону Кулешова установка на театральность безусловно была господствующей на протяжении первого десятилетия истории звукового кино не только в Голливуде и в продукции других коммерческих по преимуществу кинообъединений и фирм, но и у многих крупнейших режиссеров. Для доказательства этого достаточно сравнить монтажные немые фильмы Дрейера («Страсти Жанны д'Арк») и Эйзенштейна («Октябрь») с их же историческими звуковыми фильмами с преимущественно театральными мизансценами («День гнева» и «Иван Грозный»), снятыми 15 лет спустя и поразительно сходными не только ориентированностью на театральный жанр трагедии, но и целым рядом образов (чаша смерти, «неравнодушная природа» — у Дрейера в преддверии смерти), исторических мотивов и атрибутов (вплоть до пластических совпадений в изображении одежды). Если отдельные приемы киноязыка (как упомянутое выше скопление камеры во время диалога), еще неуверенно использованные Кулешовым в «Настоящей жизни», превосходили и ту еще более позднюю стадию в истории языка кино, начало которой вслед за Базеном связывают с Уайлером, Ж. Ренуаром и Орсоном Уэллсом, то в основном стилистика этих частей фильма (как бы ни оценивать актерские удачи или неудачи в нем) была как бы моделью театрализованного киноязыка этого периода. Если при контрастном сопоставлении двух манер выигрывала ранняя, принятая в «Рассказе», то это прежде всего объяснялось ее большей динамической кинематографичностью. То увлечение Кулешова техникой американского фильма, которое сказалось в «Рассказе», как и во всех предшествующих его фильмах немого периода (кроме «По закону», построенного по принципам психологической драмы), и было связано с тягой к динамизму как таковому.

<sup>25</sup> Л. В. Кулешов. Указ. соч., стр. 215; ср. сходное признание о съемке и последующем разрезании другой сцены на стр. 198. В терминах, предлагаемых Солом Уортом (Sol Worth. Указ. соч., стр. 299—300), можно было бы сказать, что из одной кадмы (единицы работы при съемке), которая была бы равна эдеме (единице монтажа) и видею (единице восприятия фильма) у последователя идей Базена, Кулешов получал несколько эдем (и видею), ср. о теоретической и экспериментальной стороне различий между этими двумя подходами Sol Worth. Указ. соч., стр. 318.

<sup>26</sup> См. Н. Зоркая. Указ. соч., стр. 44 и 48.

<sup>27</sup> Л. Кулешов. Указ. соч., стр. 141—142. Ср. сказанное выше о стилистических средствах, указывающих на лживость рассказа в сценах «Рассказа».

<sup>28</sup> Там же, стр. 262.

Этим кинематографический «американизм» Кулешова<sup>29</sup> сродни той установке на американский фильм (Голливуд классического периода), которая характерна для стиля (но отнюдь не для проблематики) французской «новой волны». Уже в «На пределе дыхания» (1959 г.) Годар по существу комбинирует внутри одного фильма эпизоды, снятые приемами, близкими к «киноправде»<sup>30</sup> (например, сцены на улицах Парижа и полупародийное интервью с писателем, в котором видят шарж на Ионеско), и классический голливудский приключенческий фильм. Еще более близок к сопоставлению двух киноманер в духе «Великого утешителя» Годар в «Безумце Пьерро», где за первыми двумя сценами (дома у Фердинанда — будущего «безумца» — и в гостях) следует пародия на гангстерский фильм, условность которого подчеркнута появляющимся время от времени в руках у «безумца» комиксами (их роль сравнима с надписью-виньеткой в начале кулешовского «Расказа»). Попытки Годара воплотить современные — и притом самые ответственные темы (война во Вьетнаме) — в этих именно пародийных по самой своей сути «скетчах»<sup>31</sup> едва ли должны приниматься всерьез<sup>32</sup> также, как и те его фильмы, которые (как «Альфавилля») целиком строятся в духе наполнения традиционных форм голливудского киноязыка остро современным (в «Альфавилле» футурологическим) содержанием. У Годара отчетливо проявляется то, что можно назвать «парадоксом авангарда» (часто формулирующимся по поводу современного авангардного искусства): демонстративное отрицание современного общества излагается Годаром средствами языка, выработанного именно благодаря специфическим запросам (в том числе и едва ли не прежде всего коммерческим) этого общества. Как писал ретроспективно о сходных чертах собственных своих ранних опытов Кулешов: «Мы решили, что американский монтаж дает возможность в наших футуристических работах «производить» разгром, разлом старого мира, старой мещанской морали»<sup>33</sup>; отказ от такого соединения и привел Кулешова к тому, что в «Великом утешителе» американский монтажный фильм дан как пародия на него, что подчеркивается противопоставлением сценам «Настоящей жизни».

В отличие от Годара Трюффо, также испытавший сильнейшее влияние классического уголовного фильма (в его случае Хечкока, которому Трюффо-критик посвятил целую книгу), не соединяет опытов усвоения киноязыка этой традиции (например, в «Стреляйте в пианиста!» и «Новобрачная была в черном») и язык фильмов на «собственную» тему («400 ударов»), сама техника съемок которых близка к импровизационной. В этом состоит несомненное преимущество серьезной футурологии «451° по Фаренгейту» по сравнению с пародийностью «Альфавилля», хотя оба фильма бесспорно страдают от недостаточного знакомства (если не сказать полного незнакомства) и Трюффо, и Годара с социальными структурами того типа, которые в этих фильмах прогнозируются, что начисто лишает их фантастические черты той

<sup>29</sup> Ср. о нем Н. Зоркая. Указ. соч., стр. 53—54. Ср. признания Кулешова о роли для него американского монтажного кино: Л. В. Кулешов. Указ. соч., стр. 15.

<sup>30</sup> В общем виде это отметил М. Мартен: М. Мартен. Киноправда. История и принципы. — В сб.: «Правда кино и «киноправда», стр. 83. Ср. слова самого Годара в интервью: «Нужно вернуться к жизни. Сегодня нужно взглянуть на современную жизнь свежим взглядом». «Il faut retourner à la vie. Aujourd'hui il faut aller à la vie moderne avec un regard vierge». — J. L. Godard. La vie moderne. — «Le nouvel observateur», 1966, N 100.

<sup>31</sup> Выражение, употребленное по поводу «Пьерро-безумца» в статье Я. Иоскевич. Притворство и раздумье. — «Аврора», 1971, № 5, стр. 71 (ср. там же о характере работы Годара над фильмом «Методы палестинской революции», наиболее важно для оценки деятельности этого режиссера с прагматической и этической точек зрения).

<sup>32</sup> Как это сделано, например, в статье П. Алчиси. «Pierrot le fou, Jan-Luc Godard», — «Cinema a film» 1966—67, а. 1, № 1, стр. 33—38, построенной на монтаже разбора фильма и отрывков из А. Рембо.

<sup>33</sup> Л. В. Кулешов. Указ. соч., стр. 14.

бытовой достоверности, которую могли бы сообщить только пластически убедительные детали<sup>34</sup>.

### 3. Стандартные схемы киноязыка и киноискусство

Создание стандартных синтагматических (сюжетных) схем и других трафаретов классического гангстерского (и шире уголовного) фильма представляют собой исключительно интересную проблему с точки зрения исследования отношений между киноязыком и первичным материалом фильма. Кино, обладающее наибольшими возможностями для непосредственной фиксации реальности и ее изображения с разных точек зрения, под действием коммерческих и социально-психологических факторов его массового использования (прежде всего в США в первой половине нашего века) выработало очень условный стандартный язык, в рамки которого старались уложиться (каждый раз давая разные исторические мотивировки для этого) в названных фильмах и такие крупные режиссеры, как Кулешов, Трюффо или Годар. При этом обращает на себя внимание быстрота, с которой формируется традиция этого языка (к 1916 г. представленного уже такими выдающимися фильмами, как «Жюдекс» Фейада, где достаточно отчетливо намечена и возможность пародийного обыгрывания языка уголовного фильма).

Изображение действительности в стандартизованных формах последовательностей условных сцен, каждая из которых (погоня, бегство и т. п.) строится по установившимся нормам, подтверждает правильность тезиса о существовании особого киноязыка. При этом, однако, наибольшую близость можно установить не между языком кино и обычным языком, а между языками разных жанров кино и соответствующими комплексами выразительных средств литературных жанров. М. М. Бахтин, детально исследовавший проблему речевых жанров в их соотношении с жанрами литературными, открыл существование «памяти жанра»<sup>35</sup>. «Память жанра», накладывающая жесткие ограничения на структуру фильма и отдельных его эпизодов, бесспорно существует и в кино, прежде всего, в массовой его продукции, которая может подготавливать и появление шедевра большого художника, созданного на том же языке, но обычно его преобразующем.

Надо, однако, заметить, что как и по отношению к детективной новелле и роману, с которым неразрывно связан уголовный фильм, проблема социального прототипа (прообраза) является достаточно сложной. Предмет, с которым соотнесены вещи этих жанров, часто лежит не в прошлом и даже не в настоящем, а в будущем: такие американские авторы детективных романов времени между двумя мировыми войнами, как Эллери Куин (чьи романы внимательно анализировал в «Grundprobleme» С. М. Эйзенштейн) и Дэшиэл Хэммет, в настоящее время оцениваются очень высоко — в особенности во Франции (левыми литературными и литературоведами), где в них признают писателей, наиболее точно отразивших те черты американской действительности, которые отчетливо стали заметны в настоящее время. Со сходной точки зрения о Гриффите отзывался Эйзенштейн, описавший сцену, сопровождавшую его встречу с ним: «Сколько раз он, Гриффит, воссоздавал перед нами подобные сцены американского бандитизма»<sup>36</sup>. Но сама по себе увели-

<sup>34</sup> В качестве аналогии из художественной литературы можно было бы сослаться на роман английского писателя (в прошлом — одного из деятелей авангардного кино 30-х годов) Стефана Темерсона «Professor Mmaa's lecture», где при изображении предельно жесткого по своей организации общества термитов сохранены такие традиционные детали английской структуры, как неприкосновенность университетской территории.

<sup>35</sup> М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, глава 5; Его же. Эпос и роман. — «Вопросы литературы», 1970, № 1.

<sup>36</sup> С. М. Эйзенштейн. Диккенс, Гриффит и мы. — Избранные произведения, т. 5. М., 1968, стр. 143.

чивающаяся роль преступности (в том числе и политического гангстеризма) еще не объясняет причин чрезвычайной популярности уголовного жанра в кино и литературе (хотя нельзя отрицать и наличие взаимной связи: несомненно, что прогнозирующая роль уголовного фильма и романа, как модели будущего, связана отчасти и с его воздействием на все общество, в том числе и на самих преступников<sup>37</sup>, иногда еще только потенциальных).

Даже если принять во внимание эти двусторонние связи между фильмами уголовного жанра и действительностью, не подлежит сомнению то, что этот жанр (как и другие жанры массового кино, в частности, вестерн) накладывает на создателей фильма очень жесткие требования, которые нельзя всякий раз выводить из действительности. Повторяемость этих ограничений, налагаемых на форму каждого фильма данного типа, делает их особенно удобным объектом для исследования, направленного на выявление стандартной схемы структуры. Как и по отношению к жанрам фольклора, здесь оказывается возможным выяснение некоторых простых общих закономерностей, связанных с массовым характером аудитории, повторяющимися требованиями социального заказа и большим числом произведений, в которых с небольшими вариациями воспроизводится одна и та же схема. В той массовой кинематографической продукции, которая принадлежит к четко выкристаллизовавшимся жанрам, можно обнаружить последовательно выделяющиеся стандартные блоки, из которых складывается структурная схема любого фильма этого жанра. С этой точки зрения массовая кинопродукция предстает в качестве некоторого подобия современного звукозрительного фольклора. Успешно проводимые в последнее время (Тодоровым, Бремоном, Метцем и другими учеными) опыты исследования синтагматической (сюжетной) структуры уголовного романа, рассказа и фильма во многом ориентируются на методы работы покойного В. Я. Проппа о морфологии волшебной сказки. Формулируя задачу своего исследования, В. Я. Пропп во введении к своей работе ссылается на разбор сказки в «Теории прозы» В. Б. Шкловского<sup>38</sup>. Но характерно, что сам Шкловский в своем анализе сказки руководствовался, в частности, сравнением с построением фильма<sup>39</sup>.

Одним из бесспорных выводов, сделанных уже при первых опытах изучения детектива<sup>40</sup>, является установление ограниченного числа стандартных типов — «шахматных фигур» (в указанном выше смысле, предложенном Потебней и развитым Выготским), которым приписаны одни и те же действия в сюжетной игре: частный детектив (например, Сэм Спейд в романе Дэшила Хэммета «Мальтийский сокол» и в одноименном фильме Хьюстона<sup>41</sup>) всегда идет по верному следу, официальный полицейский (лейтенант в том же романе и фильме, подозревающий самого Спейда в преступлении — убийстве компаньона) — по ложному. Некоторые нововведения в тех современных фильмах с полицейской тематикой, где сделаны попытки отражения серьезных социальных проблем, по существу, связаны с перераспределением

<sup>37</sup> Возможно и предсказание в фильме техники раскрытия преступления: по данным ежедневной печати, опыт раскрытия преступления по детали фильма (подобный изображенному в «Blow-up» Антониони) был произведен в конце 1969 г. после совершения убийства во время концерта на одном американском аэродроме: «Col blow-up scoperto l'assassino», — «L'Unità», Anno XI—VII, N 3, 4 gennaio, 1970, стр. 6.

<sup>38</sup> В. Я. Пропп. Морфология волшебной сказки, 2 изд., М., 1969, стр. 20.

<sup>39</sup> В. Б. Шкловский. О теории прозы. М.—Л., 1925, стр. 39.

<sup>40</sup> Некоторые интересные наблюдения по теории детективного жанра содержатся в дневниках С. М. Эйзенштейна времени съемок фильма в Мексике и в последующих его рукописях на эту тему, пока опубликованных лишь частично.

<sup>41</sup> Сопоставление этого фильма с романом любопытно для выяснения того, в какой мере лучшие призывы этого жанра поддаются взаимно-однозначной транспонировке: шаг за шагом режиссер следовал — и в последовательности кадров, и в мизансценах — романисту и сценаристу. Существенной переменной (понадобившейся ввиду ограничений, наложенных на число персонажей и их вхождение в разные эпизоды в этом фильме) было только изъятие из схемы фильма дочери толстого главаря шайки, появляющейся в романе только в одном эпизоде (в отличие от всех остальных действующих лиц) — в сцене с ее мнимым отравлением, которая в фильме отсутствует. Изъят и эпизод романа, растворяющий его в будущем, что явно не соответствует самодовлеющей замкнутости коммерческого фильма, где (в отличие, например, от таких фильмов, как «Приключение» Антониони) в конце невозможны многоточия.

функций внутри традиционных ролей: полицейский становится убийцей (из-за привычного сизма методов допроса, оправдываемых властями, в «Убийцах ради порядка» Карне, из-за невозможности наказать убийцу законными способами в фильме Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики»), роль частного детектива принимает на себя полицейский чин, а роль подозреваемого его официального сыщика — помощник прокурора (тот же фильм Дамиани). Но в отличие от прозы, где путем преобразования схем уголовного или судебного романа возникло в XIX в. «Преступление и наказание» (как когда-то возник «Дон Кихот» из трансформации схем рыцарского романа), в уголовном кино не создано пока ни одного фильма, который полностью бы преодолел условные рамки жанра. В этом смысле (как и во многих других) значительно больший интерес представляет преобразование традиции вестерна в «Маленьком большом человеке» Артура Пенна, где это преодоление иногда нарочито пародийно (как в переименовании сцены погони из «Дилижанса» Форда, где повторяются такие ее подробности, как лица в окне, бег по трупам коней), иногда сводится к переосмыслению традиционных конфликтов (индейцы и белые, что, по существу, переосмыслено в духе противопоставления природы и «культуры») или обычных элементов обстановки, обязательных для вестерна (салун, сложность внутреннего устройства которого обычно определяет композицию соответствующих кадров, в вестерне противопоставляемых пейзажным кадрам).

Единственный пример фильма большого художника, частично использующего мотивы (но отнюдь не структурную схему) детектива, представляет собой «Blow-up» Антониони. Но, как заметила М. И. Туровская еще по поводу его же фильма «Приключение», «для героев Антониони случайность становится самодержавной. Она не выражение закономерности, она сама — закономерность. Уголовные мотивы — логика случайности. Но детектив в свою очередь имеет логику — распутывания тайны, сокрытия преступления. Для Антониони она несущественна. Вот почему, сохраняя в «Приключении» детективные и мелодраматические мотивы, он остраивает их, превращая в нечто прямо противоположное»<sup>42</sup>.

В основу главной линии повествования в фильме «Blow-up» положено то, что возможность зафиксировать с помощью фотографии или кинообъектива детали, важные для раскрытия преступления (и, следовательно, для всего сюжета), существенным образом связывает использование детали в детективном произведении и фиксирование деталей в фотографии, которая тем самым при проявлении пленки может дать главную улику (финал «Лифта на эшафот» Л. Малля). Деталь в детективном произведении накрепко связана с интригой (в том числе и тогда, когда она наводит на ложный след). Однако в серьезных фильмах этого жанра метонимическая установка на предмет, объединяющая современное кино и прозу, не ограничена только такой деталью, прямо спаянной с его сюжетом: достаточно напомнить традиционные курительные принадлежности детектива (например, уже упомянутого Сэма Спейда в «Мальтийском соколе»). У Антониони деталь фотографии<sup>43</sup>, при увеличении становящаяся все более неясной и почти что превращающаяся в нефигуративную картину, казалось бы должна была определить дальнейший ход сюжета, но после исчезновения фотографии весь предполагаемый детективный сюжет обрывается и не играет никакой роли в продолжении фильма.

Совершенная непривычность такого построения объясняет появившиеся в ежедневной печати догадки о причинах такого обрыва повествования (ссылались на слухи о том, что Антониони из-за спора с продюсером не успел доснять продолжение детективного сюжета). В действительности же много-

<sup>42</sup> М. Туровская. Указ. соч., стр. 278.

<sup>43</sup> Относительно соотношения между частью фотографии (важной для раскрытия преступления) и всей фотографией, ср. замечание о «Blow-up» в статье W. Koch. Le texte normal, le théâtre et le film. — «Linguistics», 48, 1969, стр. 50.

точие, заканчивающее фильм, вполне органично для Антониони (в большей мере, чем четкость финала «Забриски поинт») — настолько же, насколько оно взрывает каноны детективного жанра. Общим с этим последним в фильме по существу остается только тема преступления и улики и характерная для современного кинематографа в разных его направлениях установка на метонимическую деталь.

#### 4. Метонимический и метафорический киноязык

Для разных языков, используемых в эстетических целях, основным является различие двух видов знаков, которые в поэтике принято обозначать как метафору и метонимию (и синекдоху, близкую к метонимии). Один из создателей современной структурной лингвистики и поэтики Р. Якобсон, а вслед за ним и многие киноеды, попробовали применить это различие к теории кино. В отличие от поэтического метафорического стиля, основанного на сопоставлении знаков-символов, метонимический стиль в прозе характеризуется таким уплотнением повествования образами предметов и лиц, которое «осуществляется наперекор интриге, либо вовсе отменяет интригу. Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства — Бедной Лизы и Анны Карениной. Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке. Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным, хотя по сравнению с авантурным романом XVIII века рассказ Карамзина — тоже цепь несущественных признаков. Если в авантурном романе XVIII века герой встречал прохожего, то именно того, который нужен ему или, по крайней мере, интриге. А у Гоголя или Толстого или Достоевский герой обязательно встретит сперва прохожего ненужного, лишнего с точки зрения фабулы, и будет иметь с ним разговор, из которого для фабулы ничего не последует»<sup>44</sup>. Гриффит, которого Якобсон (вслед за Б. Балашом) считает создателем метонимического направления в кино<sup>45</sup>, может служить блестящим образцом именно в этом отношении: по словам Эйзенштейна, «тот же метод Диккенса мы узнаем и в неподражаемых гриффитовских эпизодических персонажах, казалось, прямо из жизни забавших на экран»<sup>46</sup>.

Эти прохожие, прямо не связанные с интригой и предвещающие использование «типажа» и непрофессиональных актеров в кино 20-х и 60-х годов, как и крупный план сумочки Анны из романа Толстого (при последней экранизации которого в нашем кино этот крупный план не был в достаточной мере принят во внимание режиссером), показывают, сколь реальны связи «метонимического» направления в кино и в художественной прозе.

Деталь (подобно сумочке Анны) служит в метонимическом кино, как и в прозе, способом снижения эпизодов, которые иначе могли бы выглядеть как излишне патетические: в фильме Видерберга «Одален 31» после смерти героя фильма (Харальда) его жена беспокоится о его обуви и носках, которые оказываются рваными. Существенным отличием от уголовного фильма (и вообще от массовой кинопродукции) является то, что такие детали не должны сами по себе иметь сюжетной функции. В фильме Полянского «Нож в воде» нож, многократно показываемый крупным планом, так и не оказывается нужным никому из героев, пока его не швыряют в воду.

В метонимическом фильме герой очень часто не сразу возникает во весь рост, а сперва (или в самый ответственный момент) показывается характерная часть его одежды или обуви, как обмотки Габена, играющего роль солдата-дезертира, в «Набережной туманов» Карне или крупные планы

<sup>44</sup> R. Jakobson. Realism in art. — «Michigan Slavic Materials», N 2, Readings in Russian poetics. Ann Arbor, 1962, стр. 34—35.

<sup>45</sup> R. Jakobson and M. Halle. Fundamentals of language. S. Gravenhage, 1956, стр. 78.

<sup>46</sup> С. М. Эйзенштейн. Диккенс, Гриффит и мы, стр. 133. Это высказывание Эйзенштейна о Гриффите многократно цитировал Кракауэр, находивший в нем много созвучного своим взглядам на кино (метонимическое, согласно введенной выше терминологии), S. Kragauer. The theory of film. 2 ed. New York, 1966, стр. 64 и 231.

ног в сапогах того же Габена, играющего роль Лантье в «Человеке-звере» Ж. Ренуара (в эпизоде первой ночи Лантье и Северины). С поразительной настойчивостью вместо всего человека (или всей ситуации) язык метонимического кино показывает только часть тела, деталь одежды, обуви, часть сцены.

По словам Метца, главным способом создания образа в кино «является синекдоха (часть вместо целого), как уже отмечал Эйзенштейн по поводу крупного плана: одна из частных сторон конкретной ситуации становится, благодаря построению фильма, знаком всей ситуации в целом»<sup>47</sup>.

Понимание Эйзенштейном крупного плана как метонимической подстановки части (например, пенсне в «Броненосце Потемкине») вместо целого (врача в том же фильме)<sup>48</sup>, принятое многими современными киноведами, согласуется и с тем уточненным пониманием метонимии (в частности, обозначения части вместо целого, т. е. синекдохи), которое было предложено в последнее время в структурной лингвистике. Один из крупнейших ее представителей — польский языковед Ю. Курилович, опираясь на лингвистическое понимание метонимии как изменения синтаксической позиции, показал, что прием изображения «части вместо целого» соответствует перемене места ударения на одном из элементов данной структуры (ударение переносится на часть вместо целого)<sup>49</sup>; с этим согласуется понимание крупного плана как «композиционного выделения самого важного и нужного»<sup>50</sup>.

Сдвиг значения при метонимии и синекдохе происходит в пределах одной и той же области явлений внешнего мира, когда, например, человека ласзывают по его одежде (в реплике в стихотворении И. Анненского: «Эй, нисья шуба»), тогда как метафора соединяет обычно две разных предметных области<sup>51</sup>. Поэтому метонимия и синекдоха в повествовании (как литературном, так и кинематографическом) не разрушают его связность (хотя они могут быть и не связаны с интригой), а метафора уводит к параллельному (второму) ряду явлений, непосредственно не связанных с излагаемыми.

Современное кино, ориентированное у многих крупных кинорежиссеров в пределе на исчерпывание эпизода внутри одного кадра<sup>52</sup>, т. е. на минимальное использование монтажа-склейки коротких кусков пленки, тяготеет к метонимии (и к синекдохе) в гораздо большей степени, чем к метафоре. Это особенно отчетливо сказывается в тех случаях, когда режиссер использует метафору (например, пустое место свиданий героя и его возлюбленной в финале «Затмения» Антониони), но как бы маскирует ее, вводя для нее сюжетную мотивировку. В фильме Шаброля «Мальчики» вводится метафора, отождествляющая героя фильма (садиста, в финале фильма убивающего героиню) с тигром. Сюжетной мотивировкой метафоры служит посещение зоопарка, где героиня с подругами разглядывает зверей, а ее разглядывает герой фильма. Сходное сравнение будущего убийцы с лесным зве-

<sup>47</sup> C. Metz, *Considerazioni sugli elementi semiologi del film*. — «Nuovi argomenti», nuova Serie, 2, 1966, стр. 54.

<sup>48</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2. М., 1964, стр. 110.

<sup>49</sup> J. Kurilowicz, *Metaphor and metonymy in linguistics*. — «Zagadnienie rodzajów literackich», 9/2, str. 8. Эта идея вполне соответствует эйзенштейновскому пониманию крупного плана в сопоставлении с порядком слов в обычном языке (в частности, в цитированной выше статье о Гриффите).

<sup>50</sup> Л. В. Кулешов. Указ. соч., стр. 15.

<sup>51</sup> P. Grosz, *Poznámky o metonymii*. — «Slovo a slovesnost», XIX, 1958, I, str. 18—19. Обзор литературы о метонимическом и метафорическом направлениях в кино см. A. Jackiewicz, *La théorie du cinéma métaphorique et metonymique à la lumière de la sémiologie*. — В сб.: *Sign. Language. Culture. Paris — The Hague, 1970*.

<sup>52</sup> План-эпизод («кадр-эпизод») может быть пределом, к которому тяготеет весь фильм, как в «Вербке» Хичкока, где отдельные планы-эпизоды длительностью в 10 минут (предел, объясняющийся техническими условиями того времени) соединены так, чтобы сделать переход от одного из них к другому как можно менее заметным. См. об этом в недавнем исследовании о Хичкоке: R. Durgnat, *The strange case of Alfred Hitchcock. Part eight. Nasty situations*. — «Films and filmings», vol. 16, N 12, September, 1970, стр. 86; ср. также М. Мартен. Язык кино, стр. 43 и 145. Но такой фильм, превращенный почти целиком в одну «синтагму», пока еще остается редкостью — рекордом особого рода, как повесть, вся состоящая из одного предложения (реально существующая в авангардной польской литературе).

рем, предшествующее зверскому убийству девочки, в «Дневнике горничной» Бунюэля дается с пространственной мотивировкой; убийство совершается в лесу, убийца устремляется с дороги в лесную чащу вслед за девочкой (характерно полное отсутствие метафор в сходном эпизоде «Мушет» Брессона). В одной из недавних статей по теории кино высказывалось предположение, что монтажную фразу «Боги» в «Октябре» можно было бы мотивировать, если бы она снималась в музее<sup>53</sup>. Здесь отчетливо видно различие между метафорической установкой, где существенна принадлежность каждого монтажного куска к особому ряду, и установкой метонимической, стремящейся соединить части эпизода по смежности (как при непрерывном движении камеры). В метафорической монтажной фразе «Боги» в основном и показаны экспонаты музея этнографии, но это не только не использовано для построения, а, наоборот, скрыто от зрителя в отличие от сходного эпизода в «Завещании доктора Мабузе» Ланга, где смонтированы изображения картин, висящих на стенах кабинета врача. Поскольку соседство этих изображений мотивировано пространственной близостью, их короткий монтаж в сцене, где герой фильма — директор сумашедшего дома видит призрак доктора Мабузе, в этом фильме, эклектически сочетающем разные кинематографические стили, не кажется достигающим цели.

В языке кино, как и в обычном (естественном) языке<sup>54</sup>, метафора может пониматься как смена знаков, различных по значению, но употребляемых в одинаковых синтаксических контекстах. Отсутствие второго контекста приводит к литературности метафоры, воспринимаемой как не специфически кинематографическая (качающаяся колыбель в «Нетерпимости»). Бегущая из метро толпа и бегущее стадо в начале фильма Чаплина «Новые времена» воспринимаются как метафора именно потому, что они чередуются в одинаковых контекстах. У раннего Чаплина и у таких комиков, как братья Маркс, Лоурелл и Харди, эксцентрически (как в клоунаде) используется метафорическое уподобление внешне сходных предметов: герой ест свои шурики так, как если бы это было спагетти, разрезает и поливает соусом шляпу, как жаркое, переходит на корабль по упавшей пассажирке, как по мостику. В этих случаях второй контекст (для спагетти, жаркого, мостика) может подразумеваться как общезвестная норма. Если же даны оба контекста, то метафора мотивируется подменой одного предмета другим.

В недавних фильмах тех режиссеров, которые, как Бертолуччи, решительно выступают против широкого использования короткого монтажа, но явно тяготеют к символическому языку, второй член метафоры остается невыраженным; в эпизоде «Конформиста» Бертолуччи, где герой вспоминает о посещении им материнского дома, рой взлетающих осенних листьев в парке возле дома его матери явно метафоричен, хотя эта метафора не раскрывается монтажно. Другой полюс современного кино представляют фильмы, которые метафоричны целиком в отличие от локальной метафоричности немого монтажного кинематографа. Если в «Стачке» Эйзенштейна сравнение разгромленных стачечников с убитым быком давалось в виде мгновенной монтажной метафоры, то в фильме Крамера «Благослови детей и животных» сравнение бизонов, в которых стреляют для развлечения, и подростков, одного из которых застрелили в финале фильма, повторяется сквозь всю картину, начиная с первых кадров кошмарного сна, в котором взрослые расстреливают детей. Сходная метафора содержится и в начальных кадрах фильма Поллака «Убивают же лошадей, не так ли?», метафоричного по своему сюжету (потому что нескончаемый марафонский танец во имя денежной премии может рассматриваться как символ всей американской — и не только американской — жизни). Метафора, содержащаяся в названии

<sup>53</sup> R. Durgnat. Ebb and flow. Images of the mind, part 2. — «Film and filming», August, 1968, стр. 16. То, что в данном случае речь идет о попытке прочесть фильм немого монтажного кинематографа глазами зрителя, причужденного к современному кино, видно из пояснения, согласно которому Антониони нередко снимал кадры в музее.

<sup>54</sup> См. J. Kuryłowicz. Указ. соч.

этого фильма, раскрывается из сопоставления начальных кадров, где стреляют в лошадь, и финальных, где после убийства героини фильма ее убийца (он же ее партнер по марафонскому танцу) объясняет, почему он ее убил, когда она его об этом попросила, говоря ту фразу, которая служит названием фильма.

То, что метафора может быть выражена словами, часто приводит к тому, что режиссер не повторяет ее еще и зрительно (как Поллак в начале своего фильма), а воздерживается от ее пластического воплощения. В фильме мексиканского режиссера Фернандеса «Макловия» напрашивающееся сравнение индейских рыбацких лодок с бабочками дано не монтажной метафорой в духе Эйзенштейна, а словами. Звуковое кино именно благодаря возможности словесной формулировки метафор часто воздерживается от их зрительной реализации. Эта установка звукового метонимического кино отчетливо сказывается в избегании таких мизанкадров, которые прочитывались бы как пластические реализации отношений между героями.

Для метонимического кино неприемлемо разделение героев (чаще всего героя и героини) искусственной преградой, обычнее всего воротами (или решеткой и забором), как в фильме «Дайте мужа Анне Закео» Сантиса, и в очень большом числе подобных сцен в других фильмах, часто достаточно примитивных по своей структуре и по самому жанру (в том числе и намного более ранних, например, в финале снятого в 1936 г. бульварного фильма «Пепе ле Моко» Дювилье, где бандит Пепе — Габен перед самоубийством сквозь решетку смотрит на отплывающий пароход, на палубе которого стоит увлекшая его дама). Такая примитивно внешняя символизация разделения или отчуждения метонимическим кино отрицается как мизансцена, тяготеющая к абстракции<sup>55</sup>.

Из этого однако не следует, что не ценится любая мизансцена (мизанкадр в смысле Эйзенштейна), непосредственно передающая смысл ситуации. В «Смерти в Венеции» Висконти многократно повторяет мизанкадр, в котором профессор Густав Ашенбах идет за всей семьей юноши, о котором он все время думает. Всякий раз юноша останавливается или медлит, всякий раз его окликают и торопят в тот миг, когда Ашенбах мог бы с ним поравняться. В этих мизанкадрах передана та недостижимость, недоосуществленность, которая составляет суть внутренней коллизии фильма — вплоть до последних кадров, где Ашенбах перед смертью, сидя в шезлонге на пляже, протягивает руку навстречу видению юноши, который, купаясь в море, послал ему приветственный жест.

Если прибегать к терминам, используемым в современной семиотике, то мизанкадры в «Смерти в Венеции» можно назвать иконическими или диаграммами: они самой своей структурой раскрывают характер конфликта, который на уровне наибольшей абстракции можно было бы понять как отношение художника и его невоплощенной мечты. В мизанкадре ускользающей, уходящей вперед семья мальчика и спешащего за ним вдогонку Ашенбаха раскрыто то же содержание, что и в сюжетном эпизоде, когда Ашенбах внезапно решает уехать из Венеции, или в сценах в столовой и на пляже, когда Ашенбах издали следит за юношей. Тема фильма воплощается в пластическом лейтмотиве заторможенного движения (как в динамике марафонского танца воплощена тема упомянутого выше фильма Поллака).

Есть фильмы, в которых основная ситуация, прочитываемая бесспорно иконически, как непосредственное пластическое выражение центральной темы или основного конфликта фильма, предопределяет каждый мизанкадр. Ярчайшим примером может служить фильм Крамера «Скованные цепью», где с самого начала все действия двух главных персонажей — белого и негра — предопределены тем, что они скованы вместе цепью. В конце фильма, где

<sup>55</sup> А. Тарковский. Запечатленное время. — «Искусство кино», 1967, № 4, стр. 75. Решительный отказ от метафорического киноязыка в этой программной статье сформулирован с наибольшей остротой.

физически они уже не скованы ею, метафорическая цепь становится символом единства, спявшего их в бегстве от общества.

Такой переход к глобально метафорическим ситуациям и мизанкадрам, ими предопределенным, можно было бы сравнить с тем, как, отказываясь от локального короткого монтажа, многие кинематографисты приходят к использованию сходных принципов глобальной структуры фильма, заложенных в «эффекте Уэллеса-Куросавы»<sup>56</sup>.

В фильмах, посвященных предельным ситуациям (в смысле исследования М. М. Бахтина о Достоевском), особенно характерным для новейшей истории многих стран, такие глобальные сюжетные метафоры предопределены темой фильма. В фильме Вайды «Пейзаж после битвы» колючая проволока и ограда лагеря, где находятся поляки — герои фильма, бесспорно может прочитываться метафорически, как и путешествие («прогулка») героя и героини за эту ограду, за которое героиня платит своей жизнью. Но не ввести эту ограду в фильм о лагере для «перемещенных лиц» было бы прежде всего отступлением от той именно верности деталям, к которой призывают и сторонники метонимического кино. Это же можно сказать и о сходных мотивах в фильме Янчо «Без надежды». Точно так же в высшей степени убедительна и тюремная решетка, из-за которой в финале «Великого утешителя» О'Генри обращается к зрителям со словами о том, что он никогда не напишет правды об увиденном в тюрьме.

## 5. Предметы и ситуации внешнего мира и знаки языка кино

Различие между метафорическим и метонимическим языком состоит прежде всего в том, что при метонимическом подходе деталь приковывает внимание сама по себе, тогда как метафорический язык стремится пластически прояснить ее двуплановость, второй смысл, в ней прочитываемый. Поэтому лучшие фильмы с установкой на показ вещи как таковой («Механический балет» Леже, «Гранатовый цвет» Параджанова, цветовым ходом вещных ассоциаций сближающийся с «Миражом» Годоя) парадоксальным образом оказываются ближе к метафорическому языку, потому что вещь в контексте этих фильмов благодаря ее соседству с другими вещами прочитывается как метафора; установка на вещь как таковую способствует «преодолению» вещи. В отличие от обычного языка, слова которого обозначают вещи условно (благодаря чему одна вещь может иметь разные названия в разных языках), язык кино характеризуется возможностью непосредственной связи изображения с изображаемым предметом. Из огромного (в принципе бесконечного) числа предметов, которые могут быть изображены в кино, в соответствии с каждой темой выбирается ограниченный «словарь» элементарных единиц языка кино, которые Пазолини назвал «кинемами» (по образцу таких лингвистических терминов, как «фонема» — элементарная звуковая единица, «морфема» — элементарная морфологическая единица, наименьшая составная часть слова, наделенная значением). Сам по себе отбор кинем (вещей, книг, миниатюр, архитектурных памятников в «Гранатовом цвете») может определить в большой степени эстетическое воздействие фильма. При этом действуют исторические и этнические ограничения. «Среди объектов — кинем западного мира мы не найдем, например, бурнус»<sup>57</sup>. Эту мысль Пазолини, конечно, не следует понимать так, что в фильме о «западном мире» обязательно полностью отсутствуют восточные «кинемы»: в фильме Лелюша «Мужчина и женщина», где герой — автогонщик и действие происходит в современной Франции, появляется верблюд в нескольких ритми-

<sup>56</sup> См. об этом Н. Клейман. Указ. соч.

<sup>57</sup> P. P. Pasolini. *La lingua scritta dell'azione*. — «Nuovi argomenti», nuova serie, 2, 1966, стр. 81. Ср. также С. Metz. *Essai sur la signification au cinéma*, стр. 116, 210, примеч. 54; сходные идеи Metz развивает и в последующей статье: С. Metz. *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, — «Information sur les sciences sociales», VII, 1968, N 4, стр. III.

чески повторяющихся многоцветных кадрах, соединяемых коротким монтажем с вирированными (черно-белыми) кадрами, показывающими машину, которую ведет герой. Появление верблюда (как и в «Белом шейхе» Феллини) мотивировано условно — его снимают в кино, в съемке участвует монтажер — возлюбленная гонщика. Подобная необычная «кинема» художественно значима, как значимы азиатские изображения богов, соединенные тоже с помощью короткого монтажа в уже упоминавшейся сцене помешательства психиатра-преступника в фильме Ланга «Завещание доктора Мабузе». Мотивировка этих изображений тоже условна: картины развешены на стенах кабинета психиатра, которому является призрак доктора Мабузе. В обоих случаях введение экзотических «кинем» способствует острашению, новому взгляду на привычные предметы, соединенные в одной монтажной фразе с экзотическими.

Красный флаг (в первоначальном варианте фильма расцветенный от руки) в «Броненосце Потемкине» является не только знаком кино, но и знаком действительности. Напротив, коляска на одесской лестнице в том же фильме стала знаком только в контексте этого произведения, но после этого зажила своей собственной жизнью: ссылки на нее можно найти в таких далеких по теме вещах, как «Леопард» (имеется в виду роман Лампедузо, а не подчеркнуто стилизованная экранизация Висконти, не передающая подобных вневременных ассоциаций романа). По мнению Пазолини, некоторые «образы-знаки», почерпнутые кино из повседневной действительности, становятся единицами языка кино и употребляются в нем уже в качестве постоянных «речений». Приведенный самим Пазолини пример — колеса быстро едущего поезда<sup>58</sup> (у нас ставшие почти обязательными в документально-биографических фильмах, например, о писателях) — вызвал критические замечания Метца, утверждавшего, что «образ колес идет от общества, не от кино» и что только став частью монтажной фразы (как в «Колесе» Абеля Ганса) этот образ входит в язык кино так таковой<sup>59</sup>. Но можно было бы привести и другие подобные примеры «образов-знаков», выступающих у разных кинорежиссеров постоянно с одним и тем же значением, например, пух, летящий из разорванной подушки, оказывается метафорой (часто иронической) оргии или экстаза в «Золотой лихорадке» Чаплина, «Золотом веке» Бунюэля, «Нуле за поведение» Виго, эксцентрическом фильме о комиках Лоурелле и Харди в Оксфорде, в «Сладкой жизни» Феллини; в «Вальпарайсо Вальпарайсо» Обье этот же знак введен для обнаружения пародийного характера сцены пыток, в свою очередь пародирующей (в соответствии с «антигодаровской» направленностью всего фильма) соответствующие сцены у Годара. Для структуры каждого из этих фильмов существенно место этого образа-знака среди других кадров, например, то, что в фильме Бунюэля смежные кадры передают ту же идею финала оргии, когда из окна средневекового французского замка выбрасываются всевозможные предметы, среди них и такая экзотическая «кинема», как жираф. В качестве знака, вводящего финал фильма, в последние годы все чаще используется взрыв (в «Забриски поинт», «Безумце Пьерро»); особенно показателен взрыв в «Процессе» Орсона Уэллеса, где эти кадры стилистически противоположны концу романа Кафки, героя которого зарезают ножом «как собаку» («wie ein Hund»). Но анализ подобных контекстов, в которых употребляется этот образ — знак, в свою очередь предполагает каталогизацию разных сходных случаев его употребления, подобно тому, как исторический словарь языка помогает лучше уяснить смысл слова в каждом из памятников. Сходство в употреблении таких знаков может иметь разные объяснения, не предполагающие обязательно взаимовлияния.

<sup>58</sup> P. P. Pasolini. Указ. соч., стр. 56.

<sup>59</sup> C. Metz. Essais sur la signification au cinéma, стр. 211.

Поскольку кино имеет дело не столько со статичными предметами, сколько с динамическими ситуациями, язык кино черпает прежде всего из набора таких ситуаций — «церемониала поведения» в терминах Пазолини. Связь образов-знаков в кино с предшествующей им докинематографической культурной традицией можно пояснить на примере карнавала. Как показали замечательные исследования М. М. Бахтина, народная смеховая культура на протяжении многих столетий сохраняла карнавальную традицию, отразившуюся и у крупнейших писателей вплоть до нового времени. Кино, возникшее как массовое искусство и продолжающее им оставаться (несмотря на растущую конкуренцию телевидения) в своих высочайших проявлениях едва ли не ближе всех других искусств к этой карнавальнoй традиции<sup>60</sup>, что, между прочим, отчасти объясняет и частый выбор в нем темы цирка — например, в «Цирке» Чаплина, «Дороге» и телефильме «Клоуны» Феллини, «Вечере шутов» Бергмана — и других поздних (иногда искаженных) ответвлений той же традиции. Но специфическим именно для языка кино является использование карнавала в финале фильма, как в «Детях райка» Карне, «8 1/2» Феллини и «Счастливице» Андерсона, где, как в «8 1/2» и под вероятным влиянием Феллини, фильм кончается карнавалом с участием всех его действующих лиц, «Blow-up» Антониони (где карнавальная толпа рондообразно появляется в начале и конце фильма), «Qué viva México» Эйзенштейна. В мексиканском фильме в отличие от ранних театрально-цирковых экспериментов Эйзенштейна карнавальная традиция заземлена, получила реальную опору в мексиканских народных церемониалах. Финал мексиканского фильма Эйзенштейна строился на сценах народного праздника «Дня смерти», показывавших общее для карнавальных традиций разных народов осмеивание смерти, обнаружение ее фиктивности. С введением темы эпидемии (холеры) и смерти связан и карнавал — уличный, венецианский, грубый, с характернейшими карнавальными жестами по М. М. Бахтину (высунутый язык в конце эпизода), в «Смерти в Венеции», где карнавал противопоставляется чинной обстановке отеля, неподвижности Ашенбаха, дольше всех остальных сидящего за столиком. Невеселая подоплека карнавала просвечивает в тревожном вопросе, который Ашенбах задает уличному музыканту. Из классики раннего звукового кино карнавал как стихия фильма, несущая его иногда даже вопреки сюжету, ярче всего обнаруживается в «Осведомителе» Форда, где осведомитель-герой и организатор пьяного карнавала тем самым оказывается в центре не только внимания, но и бессознательных симпатий зрителя, что уравнивает лобовую прямолинейность противопоставления «коричневых» и ирландцев. В фильме последнего времени роль карнавала как фона для одной из основных сцен наглядно видна в «Легком на подъем эддока» Питера Фонда: знаменитый (и многократно обыгранный в спектаклях средств массовой информации, в том числе в известном телевизионном «show» о происхождении джаза) карнавал в Нью-Орлеане оттеняет эпизод, где оба героя с двумя девицами из публичного дома принимают наркотики.

Непосредственная опора на ритуальное действие, т. е. на архаический церемониал языка поведения в терминах Пазолини, достаточно широко представлена и у других крупных режиссеров, например, в католических процессиях у Феллини. В качестве недавнего примера можно было бы при-

<sup>60</sup> Детально вопрос о карнавальности эпизода Пира опричников во II серии фильма Эйзенштейна. «Иван Грозный» рассмотрен в статье: Е. В. Иванов. Из заметок о структуре и функции карнавального образа. — В сб. «Проблемы поэтики и истории литературы», Саранск, 1973, стр. 40 и след., ср. цитированное там же замечание самого Эйзенштейна об отражении в этом эпизоде «карнавальной традиции, разрастающейся во все переодевание» (отрицание этой очевидной истины в статье: Е. Левин. С птйчьего полета, или Об одной семиотической абберации. — «Искусство кино», 1973, № 11, стр. 117, может служить наглядным примером неслепости, к которой приводит стремление во что бы ни стало опровергнуть любое утверждение, связанное с семиотическим подходом к кино); идея Бахтина о карнавальной природе опричнины развивается в серии новых работ Д. С. Лихачева о смеховой культуре Руси. Значительный интерес могло бы представить сопоставление эпизода Пира опричников в фильме Эйзенштейна и сцены кутежа Людвиг с камердинерами в недавнем фильме Висконти «Людвиг».

вести трагическую карнавальную сцену из фильма Тесигахары «Женщина песков»; в одноименном романе Кобо Абэ эта карнавальная сцена едва намечена, в фильме же она стала одной из центральных. Точно так же как иллюстрацию к мысли М. М. Бахтина о подспудном отражении карнавальной традиции у Достоевского можно рассматривать эпизод гулянья в «Идноте» Куросавы, поданный кинорежиссером в духе традиционного карнавала.

Сам по себе карнавал (и его составные части) не принадлежит ни к знаковой системе художественной прозы, ни к языку кино. Но включаясь в эти системы, карнавальные элементы становятся «образами-знаками». Такие образы-знаки, согласно Пазолини, по отношению к языку кино занимают место, сходное с ролью устного языка по отношению к письму или с ролью литературного языка по отношению к художественной литературе.

Для исследования соотношения языка кино с предметами и ситуациями реального мира особый интерес представляют те знаки языка кино, которые явно не соотносятся с этими предметами и ситуациями непосредственно, хотя и могут включать их (статуя Свободы в упомянутой сцене принятия наркотиков в «Легком на подъеме ездоке»).

Не отрицая возможности показа мнимых сцен, например, сновидений, художники метонимического направления настаивают на вещности этих сцен. «Нужно прежде всего точно знать, какой сон приснился вашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна; видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране <...> Кинематограф самою своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, из которых вы помните все, вплоть до мельчайших деталей)»<sup>61</sup>.

Фильм «Благослови детей и животных» начинается с картины расстрела детей, показанной вполне вещно и ощутимо. Только после следующего эпизода, где изображены проснувшиеся после кошмарных снов дети, становится ясно, что это был их кошмар. В свою очередь он оказывается явью в конце фильма, когда одного из них застрелили.

Но проблема зрительного выделения снов, грез, «мнимых» сцен (как в высветленных — негативных кадрах «8 1/2», «Земляничной поляны», «В прошлом году в Маринбаде» или «Магазина на площади») не снимается возможностью реального воссоздания сна. В языке кино отсутствуют непосредственные эквиваленты языковой категории модальности. Только по контексту — по отрезку ленты, большему чем данный эпизод, можно понять реален он или условен (мним). Сцена в «Смерти в Венеции», где Ашенбах предупреждает мать юности о грозящей эпидемии, советует ей уехать и гладит его самого по голове, могла бы показаться реальной, если бы за ней не следовала другая, в которой Ашенбах смятенно ходит по коридору отеля и наконец решает ничего не говорить.

В фильме Куросавы «Додэкадэн» («Под стук трамвайных колес») видения отца мальчика, строящего в разговорах с ним дом, даны как прямая — статическая иллюстрация к их разговорам. Всякий раз видит строящийся дом или его ворота только отец, мальчик лишь соглашается с отцом. Последнее видение — бассейн, о котором мальчик говорит перед смертью, встает перед отцом в конце — когда он роет могилу для сына. Видения эти цветом отличаются от остальных частей фильма, что само по себе встречается и в других фильмах (в том числе и в коммерческой продукции, как «Мужчина и женщина» Лелюша). Существенно здесь соединение этих видений с вполне обычным по тону разговором отца (в них всматривающегося) с сыном, явно не видящим их, но продолжающим разговор, как игру с отцом. В звуковом фильме мнимые или только вероятные ситуации могут быть даны

<sup>61</sup> А. Тарковский. Запечатленное время, стр. 74.

только в разговоре, где категории модальности присутствуют. Если же они без оговорок вводятся в фильм или даже составляют его содержание (как в коммерческих фильмах уголовного — «Женщина в окне» Ланга — или комического — польский фильм «Дятел» — жанров), то это делается именно для обыгрывания отсутствия категории модальности в киноязыке: ее пластическим эквивалентом оказывается возврат к тому месту фильма, где начался мнимый сюжет.

## 6. Категория времени в языке кино

Различие между ситуациями, изображаемыми в кино, и их жизненными прототипами наиболее очевидно по отношению ко времени. Если метонимическое изображение пространственной части вместо целого предмета в языке кино предпочтительно, но не обязательно (и более того, сплошные крупные планы обычно избегаются), то «сгущение» времени обязательно для любого фильма ввиду ограничений, наложенных на его длительность. Случаи, где время изображения согласовано с реальным временем события (уже упоминавшаяся минута молчания на бирже в «Затмении»), воспринимаются как исключительные.

В недавней статье о кадре-эпизоде — излюбленном приеме новейшего кино — Пазолини подчеркивает организующую роль времени в кино, переключаясь с одновременно вышедшей глубокой статьей другого крупного режиссера — А. А. Тарковского<sup>62</sup>. По мысли Пазолини кинематограф (но еще не фильм) — это звукозрительная техника, с помощью которой создается бесконечно длинный кадр — эпизод, запечатлевающий то, что представляет собой реальность для наших глаз и ушей. Этот кадр длится в течение всего того времени, пока мы в состоянии видеть и слышать («бесконечный субъективный кадр-эпизод, кончающийся вместе с концом нашей жизни»<sup>63</sup>), он воспроизводит настоящее время. Но с того времени, когда вторгается монтаж, т. е. когда от кинематографа осуществляется переход к фильму, настоящее время превращается в прошедшее (при этом для кино характерно «историческое настоящее повествовательное» — *praesens historicum*). Основной проблемой неореализма и следовавшего за ним нового кино (Нью-Йоркской школы, обособившейся от Голливуда и ему противостоящей) Пазолини считает представление или преобразование жизненного времени. Переход от кинематографа (т. е. фиксированного жизненного материала) к фильму Пазолини сравнивает с переходом от языка как системы знаков к конкретному высказыванию — речи, изучаемым в современной лингвистике. Телевизионная синхронная передача (например, показывающая убийство Кеннеди) представляет собой ту первоначальную фиксацию жизненных действий, которая в фильме с помощью монтажа организуется во времени. В связи с этим Пазолини ссылается на введенное в семиотике различение знака-символа, где означающая и означаемая стороны связаны друг с другом условно (как в большинстве слов языка), и «иконических» знаков-указателей, своей означающей стороной указывающих на означаемый предмет. Кино пользуется не столько знаками-символами, сколько знаками-указателями<sup>64</sup>.

Категория времени в языке кино отличается от жизненных прототипов фильма (или «звукозрительной техники» телевидения) в особенности в тех фильмах «кинопоэзии» (термин того же Пазолини), в которых соединяются кадры, относящиеся не только к настоящему и прошлому, но и к будущему

<sup>62</sup> А. Тарковский. Указ. соч., стр. 71.

<sup>63</sup> P. P. Pasolini. *La paura del naturalismo (osservazioni sul piano — sequenza). «Nuovi argomenti», nuova serie, 6, 1967, стр. 15.*

<sup>64</sup> О соотношении знаков-символов и знаков-указателей в кино см. P. Wollen. *Signs and meaning in the cinema.* London, 1969 стр. 146; U. Eco. *Die Gliederungen des filmischen Code.* — В сб.: *Zeichensystem Film. Versuche zu einer Semiotik («Sprache im technischen Zeitalter»).*

{«Война окончена» А. Ренэ, где с этой целью применен короткий монтаж). Если воспользоваться введенным в современной лингвистике понятием не-проективной структуры, в которой пересекаются стрелки, соединяющие зависимые друг от друга элементы, то представление времени в фильмах кино-поэзии следует признать непроективным.

Непроективность повествования во времени становится почти обязательной чертой поэтики современного фильма. Повествование, показывающее последовательный (хотя в большинстве случаев прерывный — с опусканием ряда промежуточных эпизодов) ход событий, прерывается вставкой эпизодов, лежащих в другой временной плоскости: либо эпизодами, относящимися к прошлому (сцена с женой и ребенком Ашенбаха, гроб ребенка и сцена у проститутки в «Смерти в Венеции» Висконти), либо эпизодами, относящимися к будущему (в очень детально показанный ход «марафонского танца» в «Лошадей убивают, не так ли?» вкраплены с помощью короткого монтажа кадры, относящиеся ко времени после эпилога фильма: героя везут в полицейской машине, он в камере, на суде).

Но чаще всего вставной эпизод, относящийся к прошлому, мотивируется психологически, даются промежуточные звенья, объясняющие появление этого именно воспоминания в сознании героя (поэтому сохраняется проективность не в плане «ньютоновского» — календарного времени, а в плане времени «бергсоновского» — психологического). Мелодия пьесы, которую играет в отеле юноша в «Смерти в Венеции», вызывает в памяти профессора Ашенбаха воспоминание о той пьесе, которую играла Эсмеральда: так возникает эпизод с проституткой. Разговор о холере в Венеции вызывает в его сознании воспоминание о гробе дочери. Воспоминание здесь как бы подкрепляется внутренним сопоставлением эмоций. Недаром следующим фильмом, который Висконти хотел снимать вслед за «Смертью в Венеции», первоначально (до начала его работы над фильмом о Леопольде II Баварском) была экранизация эпопеи Пруста, последовательно применявшего аналогичный прием.

Подобно тому, как в начале эпопеи Пруста наглядное воспоминание рождается из казалось бы случайной детали (печенье, растворяющееся в чае), в «8<sup>1/2</sup>» Феллини слова, написанные на доске ассистенткой фокусника («Аса, піса, паса»), вызывают в памяти героя картину его детства. Смещение всех временных границ в этом фильме, как и в «Земляничной поляне» Бергмана, в экранизации пьесы «Смерть коммивояжера»<sup>65</sup>, и в других фильмах, развивших «эффект Узлеса», достигнутый в «Гражданине Кейне», является следствием того, что все произведение строится на внутреннем монологе героя, где стираются грани между разными периодами жизни. При далеко зашедшем просмотре «грубой локализации»<sup>66</sup> внешних событий в нашей частной временной последовательности оказывается возможным сохранение только одного из двух соотносимых рядов — «психологического» («частного», «бергсоновского времени» по Винеру), как в фильме Алена Ренэ «В прошлом году в Мариенбаде», который подтверждает мнение о том, что в кино, широко пользующемся монтажом, зритель имеет дело с фиктивным прошедшим временем<sup>67</sup>. В последующих фильмах Ренэ продолжил эксперименты со временем и памятью, введя мгновенное предвосхищение будущего в «Война окончена» и объясняя работой «машин времени» и перебогами в ее работе повторение прошлого и его мелькание в фильме «Я тебя люблю,

<sup>65</sup> См. об этой экранизации J. Leignens. *Le cinéma et le temps*. Paris, 1954, стр. 65; М. Мартен. *Язык кино*, стр. 223 и 231. Такое построение фильма во времени в звуковом кино было предсказано еще в цитированной статье R. Jakobson. Указ. соч.

<sup>66</sup> А. С. Эддингтон. *Теория относительности*. М.—Л., 1934, стр. 47.

<sup>67</sup> См. В. В. Иванов. *Категория времени в искусстве и культуре XX века. — «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве»*, Л., 1974, стр. 61 и след. Ср. также о времени в кино: J. Mukafovsky. *Cas ve filmu. — J. Mukafovsky. Studie z estetiky*, Praha, 1966, стр. 179—183; W. Beilenhoff. *Filmtheorie und — Praxis der russischen Formalisten*, — In: *Poetik des Films*, München, 1974, S. 142.

я тебя люблю». Едва ли не наибольшее значение имеет фильм Алена Рене «Ночь и туман», где та же проблема памяти и времени поставлена на материале документальных свидетельств о концлагерях.

По отношению к разным историческим эпохам их сплетение в фильме, осуществлявшееся, начиная с «Нетерпимости» (в особенности в финале, где для этого использован монтаж предельно коротких кусков в убыстряющемся темпе), развивалось в таких замыслах Эйзенштейна, как «*Qué viva México!*» и «МММ» (в этом и некоторых других отношениях близкому и «Мастеру и Маргарите»).

В последние годы сходным замыслом (охватывавшим всю историю человечества) был увлечен Росселлини, с именем которого связано начало периода отказа от монтажа. Отходя от монтажа-склейки как преобладающего технического приема, современный киноязык при этом сохраняет те принципы объединения элементов разных временных (или пространственных) последовательностей, которые лежали в основе монтажного мышления крупных кинематографистов предшествующего периода: здесь наблюдается закономерность, сходная с отмеченным выше переходом от метафорического монтажного киноязыка к глобальной метафоричности фильма. В науке о строении фильма едва ли не основным понятием должен стать хронотоп — время — пространство в их неразрывной связи. Из математического естествознания в литературоведение этот термин был заимствован М. М. Бахтиным, использовавшим его и для классификации разных жанров романа, которые он определил через сочетания разных хронотопов с различными типами героев. Такая классификация может быть предложена и для разных кинематографических жанров. В кинематографе последних десятилетий все явственнее ощущаются черты складывающегося жанра киноромана. Как и классический роман XIX века, с этой точки зрения охарактеризованный еще в статье О. Мандельштама «Конец романа» и позднее в трудах Л. Гольдмана, кинороман на первых стадиях развития (начиная с довоенных лет) — это в большой степени роман успеха. В центре его находится отдельная личность, прокладывающая себе путь через все препятствия. Из многочисленных образцов этого типа кинофильма в голливудской кинематографии (где этот жанр долгое время был центральным) достаточно сослаться на такой недавний пример, как «Оклахома» Крамера. Связи, устанавливаемые между хронотопом фильма, его темой и характером героев, представляются особенно важными для структурного анализа фильма, так же как и закономерные взаимоотношения, выявляемые при исследовании современного фильма, между его метонимической установкой и связностью кинематографического повествования, предполагающей непрерывность движения камеры в пределах эпизода.

# ОБ АЛГЕБРАИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К СИНТАКСИСУ ЦВЕТОВ В ЖИВОПИСИ

Ю. К. Лекомцев

Среди живописцев достаточно распространен подход к цвету, разработанный у мастеров школы импрессионистов и развитый в пост-импрессионистской живописи. Этот подход характеризуется тем, что в качестве основных цветов берутся красный, желтый и синий, используются понятия контрастных цветов: например, красный и зеленый, желтый и фиолетовый суть пары контрастных цветов.

Ахроматические цвета черный и белый передаются через сочетание хроматических цветов. Точно также неопределенные коричневые и серые цвета передаются определенными сочетаниями хроматических цветов.

Характерным является также ориентация на эффект оптического смешения цветов.

В настоящей работе предлагается алгебраическая модель синтаксиса цветов, приближающаяся к вышеназванным представлениям.

В нашей формальной системе мы должны дать формальные аналоги следующим содержательным понятиям:

- (1) Операции наложения цветов (процесс цветообразования).
  - (2) Операции соположения цветов.
  - (3) Оптическое взаимодействие цветов при соположении.
- (2) и (3) лежат в основе синтаксиса цветов).

Начнем с построения формальной системы для цветообразования. Формальная система для цветообразования содержит две ступени аппроксимации (т. е. приближения к описываемым феноменам).

## I. Цветообразование

а) Формальная система 1-й ступени аппроксимации.

Начнем с определений.

Определение 1.

Булевой структурой (БС) или булевой алгеброй называется множество элементов произвольной природы, на котором заданы операции: бинарные операции объединения и пересечения ( $\cup$ ,  $\cap$ ), унарная операция взятия дополнения ( $\bar{a}$  есть дополнение к  $a$ ) и нульарные операции (т. е. константы) взятия единицы (1) и нуля ( $\wedge$ ) БС, обладающие следующими свойствами:

- (1) идемпотентностью  $\cup$  и  $\cap$ :  
 $a \cup a = a$ ;  $a \cap a = a$ ;
- (2) коммутативностью  $\cup$  и  $\cap$ :  
 $a \cup b = b \cup a$ ;  $a \cap b = b \cap a$ ;

- (3) ассоциативностью  $\cup$  и  $\cap$ :  
 $a \cup (b \cap c) = (a \cup b) \cap c$ ;  
 $a \cap (b \cup c) = (a \cap b) \cup c$ ;
- (4) законами поглощения:  
 $a \cup (b \cap a) = a$ ;  
 $a \cap (b \cup a) = a$ ;
- (5) законами дистрибутивности:  
 $a \cup (b \cap c) = (a \cup b) \cap (a \cup c)$ ;  
 $a \cap (b \cup c) = (a \cap b) \cup (a \cap c)$ ;
- (6) следующими свойствами дополнения:  
 $\neg a \cup a = 1$ ;  
 $\neg a \cap a = \Lambda$ ;
- (7) следующими свойствами единицы:  
 $a \cup 1 = 1$ ;  
 $a \cap a = a$ ;
- (8) следующими свойствами нуля:  
 $a \cup \Lambda = a$ ;  
 $a \cap \Lambda = \Lambda$ .

Определение 2.

Элементы  $a, b$  ( $a, b \in \text{БС}$ ) называются атомами булевой структуры, если:

- (1)  $a \cap b = \Lambda$   
(2) не существует такого элемента  $c$  ( $c \in \text{БС}$ ), что  
 $a \cap c \neq \Lambda$  или  
 $b \cap c \neq \Lambda$ .

Теперь мы опишем формальную систему для цветообразования первой ступени аппроксимации, давая интерпретацию сразу же по ходу изложения.

Пусть дана булева структура с тремя атомами. Диаграмма грифа такой структуры имеет вид:

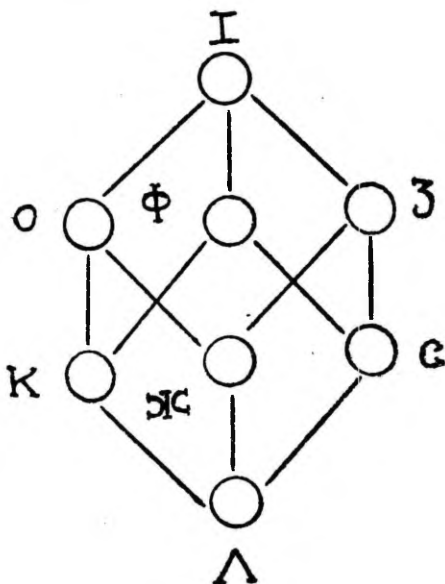


Рис. 1.

Атомами этой булевой структуры являются элементы  $k$ ,  $ж$  и  $c$ , т. е. цвета красный, желтый и синий. Объединением атомов  $k$  и  $ж$  является элемент  $o$  (оранжевый), объединением атомов  $k$  и  $c$  — элемент  $\phi$  (фиолетовый) и объединением атомов  $ж$  и  $c$  является элемент  $з$  (зеленый).

Объединением элементов  $o$ ,  $\phi$  и  $з$  является некоторый элемент «серо-бурмалинового цвета», являющийся единицей БС и представляющий на 1-й ступени аппроксимации черный цвет. Пересечением атомов  $k$ ,  $ж$  и  $c$  является нуль БС ( $\wedge$ ), соответствующий белому цвету.

Каждый элемент нашей БС имеет единственное дополнение до единицы:

$$\begin{aligned} \neg(\wedge) &= 1; & \neg 1 &= \wedge; \\ \neg(k) &= з; & \neg з &= k; \\ \neg(ж) &= \phi; & \neg \phi &= ж; \\ \neg(c) &= o; & \neg o &= c; \end{aligned}$$

и соответственно.

Таким образом, в указанной выше небольшой формальной системе получают свое определение следующие понятия живописи:

Основной цвет есть атом трехатомной БС.

Дополнительный (к данному) цвет есть элемент трехатомной БС, являющийся дополнением к элементу  $X$ , представляющему данный цвет. Белый цвет есть нуль трехатомной БС.

Черный цвет есть единица трехатомной БС.

Заметим, что на 1-й ступени аппроксимации мы еще не можем определить такие понятия как серый цвет, коричневый цвет, а также розовый цвет, голубой цвет и т. п.

Черный цвет, хотя и определен формально, реально воспроизвести не удастся. Кстати, мы рекомендуем читателям в целях лучшего понимания алгебраических свойств описываемой формальной системы, взять цветные карандаши и раскрасить диаграмму грифа на рис. 1. Кружок со знаком  $\wedge$  оставьте незакрашенным. Кружки со знаками  $k$ ,  $ж$  и  $c$  закрасьте карандашами алым (цвета киновари), желтым (цвета крона светлого или стронциановой желтой) и синим (ультрамарин или парижская синяя), используя среднюю степень нажима на карандаш. Сочетания  $o$ ,  $\phi$  и  $з$ , а также 1 осуществляются наложением соответствующих основных цветов (от этих цветов идут линии) с той же степенью нажима. Какой цвет налагать первым — условным считать несущественным (в силу закона коммуникативности операции объединения).

При интерпретации данной формальной системы наиболее важной выглядит операция объединения (наряду с операцией взятия дополнения). Это операция синтеза цвета. Операция пересечения менее важна в содержательном смысле. Она носит аналитический характер, т. е. с ее помощью можно описывать анализ цветов человеком, проводимый путем вычленения общей части у двух цветов.

Теперь мы должны перейти к несколько более сложной формальной системе, описывающей цветообразование. Сделать это нужно ради следующих вещей:

- (1) Для получения хорошей реализации черного цвета.
- (2) Для получения различных степеней интенсивности цветов.
- (3) Для получения таких сложных типов сочетаний цветов, как «серые», «коричневые», «сизые» и т. д. цвета.
- (4) Для описания оптического взаимодействия цветов при их соположении.
- (в) Формальная система 2-й ступени аппроксимации.

Зададим одно — многозначное соответствие  $\Theta$  между трехатомной БС и некоторым множеством  $C^1$ . Соответствие  $\Theta$  определяется следующими правилами:

- (1) Возьмем произвольное конечное число  $p$ .

(2) Каждому атому БС сопоставим  $p$  элементов из  $C^1$ , которые обозначим:  $a, a^2, a^3, \dots, a^{n-1}, a^n$ .

(3) Каждому объединению двух атомов  $x, y$  из БС сопоставим в  $C^1$   $p^2$  элементов вида:

$$xy, x^2y, xy^2, x^3y^2, \dots, x^{n-1}y^n, x^ny^{n-1}, x^ny^n.$$

(4) Объединению атомов  $x, y, z$ , т. е. единице БС сопоставим  $p^3$  элементов из  $C^1$  вида:

$$xyz, x^2yz, \dots, x^2y^3z^5, \dots, x^ny^n z^n.$$

Очевидно, что общее число элементов в  $C^1$  будет равно

$$3p + 3p^2 + p^3 + 1$$

(1 соответствует пустому элементу).

Полученное таким образом множество  $C^1$  назовем  $p$ -потенциатом трехатомной БС или, в общем случае, потенциатом БС.

Рассмотрим теперь, что произошло в потенциате с операциями БС.

Во-первых, с введением степеней (от 1 до  $n$ ) операции объединения ( $\cup$ ) и пересечения ( $\cap$ ) утратили свойство идемпотентности. Теперь мы имеем дело с новыми операциями. Назовем их умножение и квази-пересечение и обозначим соответственно  $\odot$  и  $\ominus$ .

Операция умножения неидемпотентна в том случае, когда сумма степеней  $1+k$  произведения

$$a^1 \odot a^k = a^{1+k}$$

не превышает  $n$ . В противном случае операция идемпотентна:  $a^n \odot a = a^n$ .

Операция умножения коммутативна и ассоциативна. Операция квази-пересечения неидемпотентна, коммутативна и ассоциативна.

Рассмотрим связи между двумя операциями.

Законы дистрибутивности, очевидно, сохраняются:

$$(1) x \odot (y \ominus z) = (x \odot y) \ominus (x \odot z)$$

Например:

$$\underbrace{b^2 \odot (a^2 b \ominus b^3)}_{b^3} = \underbrace{(b^2 \odot a^2 b) \ominus (b^2 \odot b^3)}_{b^3}$$

$$(2) x \ominus (y \odot z) = (x \ominus y) \odot (x \ominus z)$$

Например:

$$\underbrace{b^2 \ominus (a^2 b \odot b^3)}_{b^2} = \underbrace{(b^2 \ominus a^2 b) \odot (b^2 \ominus b^3)}_{b^2}$$

Однако законы поглощения уже не действуют. В результате выполнения левой части равенства мы будем получать различные степени элемента  $x$ , но уже не обязательно  $x$ .

Например:

$$a^2 \odot (ab^3 \ominus a^2) = a^3$$

$$a^2 \ominus (ab^3 \odot a^2) = a^2$$

Можно было бы сохранить эти законы в такой видоизмененной форме:

$$1) x \odot (y \ominus x) = [x^m]$$

$$2) x \ominus (y \odot x) = [x^k].$$

где  $m$  и  $k$  некоторые в общем случае различные значения степени элемента  $x$ .

Но теперь эти аксиомы будут содержать значительную долю неопределенности; результатом выражений (1) и (2) будет  $x$ , но в некоторой неопределенной для общего случая степени.

Понятия единицы (1) и нуля ( $\wedge$ ) в потенциате сохраняются: это будут наибольший из  $\Theta$ -образов  $abc$  (КЖС), т. е.  $a^n b^n c^n$  и единственный  $\Theta$ -образ нуля БС. Все свойства единицы и нуля сохраняются:

$$\begin{aligned} x \odot 1 &= 1; & x \odot \wedge &= x; \\ x \odot 1 &= x; & x \odot \wedge &= \wedge. \end{aligned}$$

В потенциате БС сохраняется понятие единицы ( $a^n b^n c^n$ ) и соответственно понятие дополнения.

Например, дополнение  $a$  до единицы равно  $a^{n-1} b^n c^n$ , дополнение  $a^k c^l$  равно  $a^{n-k} b^n c^{n-l}$  и т. д. Будем называть дополнение до единицы абсолютным дополнением.

Но теперь для наших целей больше подходит дополнение другого вида: относительным дополнением  $x^k$  по степени  $k$  будем называть элемент потенциата  $w$ , такой, что произведение

$$X^k \odot w$$

равно выражению вида  $X^k Y^k Z^k$ , где элементы  $X, Y, Z$  атомы потенциата. Например, дополнение к  $k^3$  (красному в кубе) по степени 3 будет  $Ж^3$  (равно  $З^3$ ).

Если элемент содержит атомные компоненты с различными степенями, то относительное дополнение берется по наибольшей степени. Например, дополнение от  $a^i b^k$  ( $i < k$ ) будет равно  $a^{k-i} b^k$ .

В том случае, если один из атомов в составе элемента имеет степень  $n$ , относительное дополнение по степени совпадает с абсолютным.

Заметим, что элементы вида  $a^k b^k c^k$  мы называем нейтральными (это название идет здесь не от математики — нейтральный элемент, а от живописи: нейтральный в том смысле, что основные цвета здесь уравновешены).

Любой нейтральный элемент, т. е. вида  $a^k b^k c^k$ , имеет в качестве относительного дополнения по степени  $\wedge$ :

$$a^k b^k c^k \odot \wedge = a^k b^k c^k.$$

В том числе черный цвет ( $a^n b^n c^n$ ) имеет в качестве относительного дополнения по степени  $\wedge$ , т. е. белый цвет.

Белый цвет имеет в качестве относительного дополнения по степени самого себя:  $\wedge \odot \wedge = \wedge$ .

В дальнейшем мы примем в качестве дополнительного цвета к белому черный цвет, т. е. абсолютное дополнение  $\wedge$  до 1.

В потенциате нам придется ввести понятие слабого относительного дополнения:

элемент  $y$  (например:  $b^l c^k$ ) называется слабым относительным дополнением элемента  $x$  ( $a^l$ ), если  $y$  может быть преобразован в относительное дополнение по степени  $n$  путем приравнивания всех степеней атомов из  $x$  и из  $y$  к степени  $m$  (т. е. путем замены всех степеней на  $m$ ). Например,  $b^l c^k$  есть слабое относительное дополнение к  $a^l$ , потому что  $bc$  есть относительное дополнение к  $a$  по степени 1 или, вообще,  $b^m c^m$  есть относительное дополнение к  $a^m$  по степени  $m$ .

Таким образом, каждый элемент в  $C^1$  имеет одно относительное дополнение по степени и много слабых относительных дополнений.

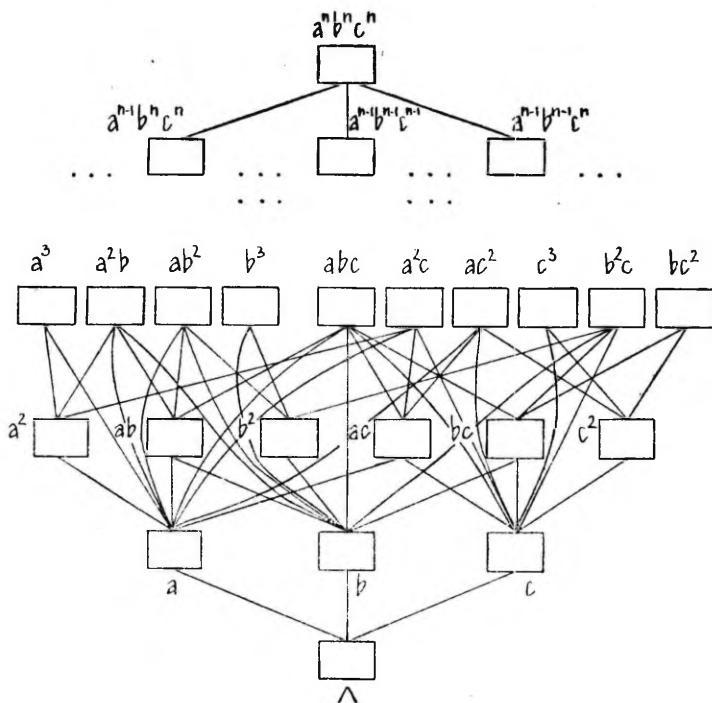


Рис. 2

Общий вид потенциата трехатомной БС представлен на рис. 2, где потенциат изображен не полностью, а в виде фрагмента, включающего, правда, наиболее существенные типы элементов.

В один горизонтальный ряд на диаграмме помещены такие элементы  $A$ ,  $B$ , для которых имеет место

$$A \odot B \neq A \quad \text{и} \quad A \odot B \neq B.$$

Этому условию удовлетворяют атомы:  $a \odot b = \wedge$  и, например, элементы  $a^i b^k$  и  $a^k b^i$ .

Читателю рекомендуем раскрасить цветными карандашами и эту диаграмму:  $\wedge$  остается белым, атомы  $a$ ,  $b$ ,  $c$  заштриховываются бледно-розовым, бледно-желтым и бледно-голубым. В квадратах:  $a^2$ ,  $b^2$ ,  $c^2$ ,  $a^2 b^2$ ,  $a^2 b^2 c^2$ ,  $a^2 b$  и т. д. густота цвета усиливается вдвое; в кубах — втрое и т. д. Степень  $p$  можно задать равной 5 или 7. Все остальное — как и при раскраске рисунка 1.

Посмотрим теперь на диаграмму, вспомним формальные правила потенциата и постараемся суммировать, какие цветовые категории нам удалось определить.

Несколько понятий, определенных в терминах трехатомной БС, можно уточнить в терминах потенциата.

Определение атомов остается тем же, только пересечение меняется на квази-пересечение.

Основными цветами называются атомы потенциата и любые их степени (до  $n$  включительно).

Дополнительным цветом к данному цвету  $x$  называется относительное дополнение  $x$  по наибольшей из степеней, которую имеют атомы, входящие в  $x$ .

В широком смысле дополнительными к данному цвету  $x$  являются цвета, которые суть слабые относительные дополнения  $x$ .

Белым цветом является нуль ( $\wedge$ ) потенциата.

Черным цветом является элемент  $a^nb^kc^p$ .

Серым цветом назовем элемент потенциата, имеющий формулу  $a^kb^kc^k$ , т. е. нейтральный элемент.

Черный цвет является таким образом серым цветом (частным случаем серого цвета) наивысшей степени интенсивности.

Грязным цветом назовем элемент потенциата, содержащий в качестве сомножителя серый цвет ( $a^kb^k, c^k$ ).

Таким образом, любой серый цвет является грязным, но не наоборот.

Коричневым цветом назовем такой грязный цвет, в котором степень красного или красного и желтого превышает степень синего.

Сизым цветом назовем такой грязный цвет, в котором степень синего или синего с красным превышает степень желтого.

Аналогичные понятия можно было бы дать для грязно-зеленоватых цветов.

Специальным для потенциата понятием является понятие степени интенсивности цвета.

Степень интенсивности основного цвета  $x^k$  равна показателю степени  $k$  этого цвета ( $x$  — один из атомов).

Чистым цветом назовем цвет, не содержащий в себе нейтрального цвета, т. е. либо основной, либо являющийся произведением двух основных цветов.

Степенью темноты данного грязного цвета  $x$  называется показатель степени содержащегося в  $x$  нейтрального цвета.

Розовый, голубой, бледно-желтый суть основные цвета малой степени интенсивности.

Сиреневый, бледно-апельсиновый, фисташковый и т. п. суть чистые, но не основные цвета, малой степени интенсивности.

На этом мы прекратим иллюстрирование понятий, которые можно определить в терминах потенциата.

В заключение данного раздела несколько слов следует сказать о важном понятии цветового кванта. Это понятие связано с рядом вопросов. Каким должен быть выбран основной цвет первой степени, т. е. атом? (Какой эталон цвета атома?)

При возведении цвета  $x$  в квадрат что должно происходить с цветом: удваивается ли его интенсивность, или усемеряется, или возрастает в 1,5 раза?

Подобные вопросы связаны с физическим экспериментом. Решать их в данной работе мы не можем. Чисто произвольно мы выбираем оттенки цвета наименьшей интенсивности. Условно считаем, что интенсивность пропорциональна степени, т. е. в  $a^2$  она возросла в два раза по сравнению с  $a$ , в  $a^3$  — в три раза по сравнению с  $a$  и т. д.

На этом мы заканчиваем раздел о цветообразовании.

## II. Синтаксис цветов

Введем над множеством  $S^1$  операцию соположения (+) цветов. Операция соположения неидемпотентна, коммутативна и ассоциативна.

Т. е. операция соположения считается заданной на некотором бесконечном множестве  $A$ , базисом которого является  $S^1$ .

Операция соположения связана с операциями умножения, квазипересечения и дополнения следующими дистрибутивными законами

$$X \odot (A+B) = (X \odot A) + (X \odot B).$$

$$X \odot (A+B) = (X \odot A) + (X \odot B).$$

$$-(A+B) = -A + -B.$$

Теперь мы должны ввести понятие, соответствующее некоторому субъективному ощущению цвета. Назовем это понятие призраком. Существует множество  $C^*$  призраков цветов.

$$C^* = a^*, b^*, \dots a^{2*}, \dots a^n b^n c^{n*}.$$

Будем считать, что множество  $C^*$  антиизоморфно множеству  $C^1$  в том смысле, что существует взаимоднозначное соответствие такое  $\varphi$ , что

$$\varphi(x) = -x^* \quad \text{и} \quad \varphi^{-1}(x^*) = -x \quad (x \in C^1 \quad x^* \in C^*).$$

Введем следующую аксиому:

$$A+B \sim (A \odot -B^*) + (B \odot -A^*).$$

Эта аксиома предназначена быть формальным аналогом оптического взаимодействия цветов. Читается она так: к каждому из сопологаемых цветов добавляется «призрак» дополнения к другому цвету (имеется в виду относительное дополнение по степени).

Как выяснится ниже, «призраки» должны обладать некоторыми отличиями от «физических» цветов и эти отличия несколько меняют характер операции умножения ( $\odot$ ). Поведение «призраков» имеет свои специфические особенности.

Например, мы соположили красное и белое пятна цвета; красный накладывает на белый призрак своего дополнительного цвета — зеленого, а белый накладывает на красный цвет призрак своего дополнительного — черного.

Наложение призрака черного цвета естественно было бы понимать как некоторое «утемнение» цвета.

Точно также, добавление к цвету призрака белого цвета естественно было бы понимать как его «высветление».

Наложение на черный цвет призрака некоторого чистого цвета окрашивает черный, что не соответствует правилу для обычных цветов  $X^k \odot 1 = 1$ .

Подобные случаи заставляют нас ввести особый оператор наложения призрака ( $\circ$ ).

Оператор коммутативен:

$$X^k \circ y^* = y^* \circ X^k \quad \text{— и ассоциативен}$$

$$(y^* \circ X) \circ Z^* = Y^* \circ (X \circ Z^*)$$

Оператор наложения призрака должен удовлетворять следующим постулатам:

$$(1) X^k \circ 1^* = X^{k+1}$$

(постулат «утемнения» цвета)

$$(2) X^k \circ \wedge^* = X^{k-1}$$

(постулат «высветления» цвета)

$$(3) X^n Y^n Z^n \circ X^{k*} = X^{n+k} Y^n Z^n, \quad \text{при } k \text{ т.}$$

Но в случае  $k=n$

$$X^n Y^n Z^n \circ X^{n*} = X^n Y^n Z^n$$

(постулата «окрашивания» черного)

$$(4) \wedge \circ X^{k*} = X^{k-1}$$

(постулат «окрашивания» белого)

Следовательно, вышеприведенный постулат должен быть записан в следующем виде:

$$A+B \sim (A \circ B^*) + (B \circ A^*)$$

Мы видим, что применение оператора наложения призрака ( $\circ$ ) вызывает сдвиг в потенциате  $C^1$ : во-первых, возникают степени, превышающие  $n$  на  $k$  ( $k < n$ ), но  $2n = n$ , во-вторых, в присутствии хроматического цвета белый заменяется некоторым хроматическим цветом.

Таким образом, применение оператора ведет к образованию нового множества  $C^2$ , граница которого сдвинута с  $a^n b^n c^n$  до  $a^{n+k} b^{n+k} c^{n+k}$ .

Рассмотрим примеры на различных случаях соположения пар цветов в соответствии с вышепринятым постулатом:

(1) основной цвет + (другой) основной цвет

$$K+C \sim K \cdot O^* + C \cdot Z^*$$

т. е. при соположении красного и синего красный оптически сдвигается в сторону оранжевого, а синий в сторону зеленого.

Вывести результаты для остальных пар основных цветов предоставляется читателям.

(2) основной цвет + дополнительный к нему цвет:

$$K+Z \sim K \cdot K^* + Z \cdot Z^*$$

То есть при соположении двух дополнительных цветов оба они оптически усиливаются. Это показывает, что стратегия живописца, использующего контрастные (дополнительные) цвета, оптимальна, если он хочет достичь предельной яркости изображения.

(3) Сложный цвет + (другой) сложный цвет:

$$\Phi+O \sim \Phi \cdot C^* + O \cdot Ж^*$$

$$O+Z \sim O \cdot K^* + Z \cdot C^*$$

$$\Phi+Z \sim \Phi \cdot K^* + Z \cdot Ж^*$$

Таким образом, в первом случае наблюдается сдвиг обоих цветов в сторону «холодного», в третьем случае — сдвиг обоих цветов в сторону «теплого», а во втором случае наблюдается повышение контрастности, причем теплый цвет теплеет, а холодный холодеет.

(4) Черный цвет + основной цвет:

$$Ч+K \sim Ч \cdot Z^* + K \cdot B^*$$

т. е. черный цвет окрашивается в дополнительный к основному, а основной цвет «бледнеет», если так можно интерпретировать умножение на нуль.

(5) Черный цвет + сложный цвет:

$$Ч+O \sim Ч \cdot C^* + O \cdot B^*$$

т. е. результат аналогичен результату случая (4).

(6) Белый цвет + основной цвет:

$$Б+K \sim Б \cdot Z^* + K \cdot Ч^*$$

т. е. в этом случае имеет место оптическое окрашивание белого в цвет, дополнительный к основному и «потемнение» основного цвета.

(7) Белый цвет + сложный цвет:

$$Б+\Phi \sim Б \cdot Ж^* + \Phi \cdot Ч^*$$

Результат того же рода, что и в (6).

(8) Белый цвет + черный цвет:

$$Б+Ч \sim Б \cdot B^* + Ч \cdot Ч^*$$

т. е. результат аналогичен результату случая соположения двух дополнительных цветов (черный и белый также дополнительные цвета). Как и при сочетании красного и зеленого, при сочетании белого и черного контрастность возрастает.

(9) Основной цвет + (тот же) основной цвет:

$$\begin{aligned} K+K &\sim K \circ Z^* + K \circ Z^*, \\ C+C &\sim C \circ O^* + C \circ O^*, \end{aligned}$$

т. е. при увеличении площади того же основного цвета усиливается оптическое восприятие дополнительного цвета. Такой результат, хотя и кажется парадоксальным, не лишен смысла для живописцев.

(10) Сложный цвет + (тот же) сложный цвет:

$$O+O \sim O \circ C^* + O \circ C^*.$$

Результат аналогичен результату случая (9).

(11) Черный цвет + черный цвет:

$$Ч+Ч \sim Ч \circ Б^* + Ч \circ Б^*,$$

т. е. при увеличении поверхности, занимаемой черным цветом, чернота «бледнеет».

(12) Белый цвет + белый цвет:

$$Б+Б \sim Б \circ Ч^* + Б \circ Ч^*,$$

т. е. при увеличении поверхности, закрытого белым цветом, поверхность «темнеет».

Результаты (11) и (12) кажутся довольно парадоксальными.

Возможна и другая интерпретация явлений (11) и (12); можно предположить себе, что увеличение белой и черной плоскости создает определенное психическое напряжение и внутреннее осознание дополнительного цвета. Сказанное может быть отнесено и к хроматическим цветам.

Вышеприведенные взаимодействия цветов могут быть разнесены по следующим типам:

(1) Тип взаимоусиления:

$$\begin{aligned} K+Z &\sim K \circ K^* + Z \circ Z^*, \\ C+O &\sim C \circ C^* + O \circ O^*, \\ Ж+Ф &\sim Ж \circ Ж^* + Ф \circ Ф^*, \\ Ч+Б &\sim Ч \circ Ч^* + Б \circ Б^*. \end{aligned}$$

(2) Тип сдвига к тепловому:

$$\begin{aligned} K+C &\sim K \circ O^* + C \circ Z^*, \\ Z+Ф &\sim Z \circ Ж^* + Ф \circ К^*, \\ C+Ж &\sim C \circ Ф^* + Ж \circ O^*. \end{aligned}$$

(3) Тип сдвига к холодному:

$$\begin{aligned} K+Ж &\sim K \circ Ф^* + Ж \circ Z^*, \\ Ф+O &\sim Ф \circ C^* + O \circ Ж^*. \end{aligned}$$

(4) Тип поляризации:

$$O+Z \sim O \circ K^* + Z \circ C^*.$$

(5) Тип высветления:

$$\begin{aligned} Ч+K &\sim Ч \circ Z^* + K \circ Б^*, \\ Ч+K^3 &\sim Ч \circ Z^{*3} + K^3 \circ Б^* \text{ и т. д.} \end{aligned}$$

(6) Тип угнетения:

$$\begin{aligned} Б+C &\sim Б \circ O^* + C \circ Ч^*, \\ Б+C^2 &\sim Б \circ O^{*2} + C^2 \circ Ч^* \text{ и т. д.} \end{aligned}$$

- (7) Тип самопорождения:  
 $K+K \sim K \circ Z^* + K \circ Z^*$ ;  
 $C+C \sim C \circ O^* + C \circ O^*$ ;  
 $B+B \sim B \circ \Psi^* + B \circ \Psi^*$ ;  
 $\Psi+\Psi \sim \Psi \circ B^* + \Psi \circ B^*$  и др.

Поскольку мы описали взаимодействие пар цветов, мы можем перейти, в силу ассоциативности операции соположения цветов, к описанию оптического взаимодействия нескольких цветowych пятен.

Цвета, полученные в результате использования оператора наложения призрака, должны теперь интерпретироваться как оптические (т. е. чисто перцептивные), а не физические цвета.

Так что результат описания некоторой картины в терминах оптического взаимодействия цветов даст нам некоторый перцептивный образ картины.

Рассмотрим теперь пример описания некоторой картины.

Дана картина (рис. 3).

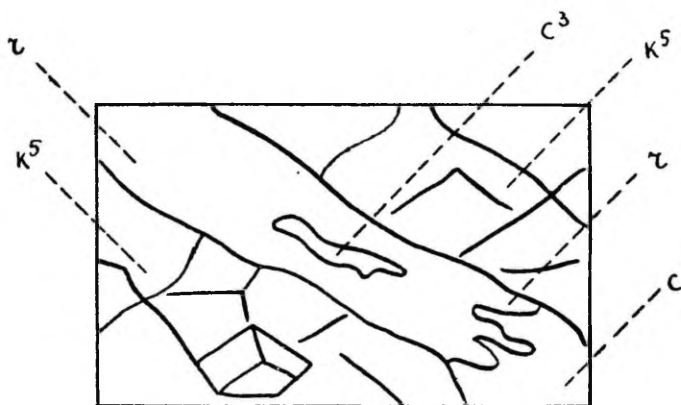


Рис. 3.

Формула картины:

$$K^5 + \Psi + C^3 + C.$$

Описывая оптическое взаимодействие, получим:

$$\begin{aligned} & (K^5 \circ B^* \circ O^3 \circ O^*) + (\Psi \circ Z^5 \circ O^3 \circ O) + \\ & + (C^3 \circ Z^5 \circ B^* \circ O) + (C \circ Z^5 \circ B^* \circ O^3) = \\ & = (K^4 \circ O^4) + (\Psi \circ Z^5 \circ O^4) + (C^2 \circ Z^5 \circ O) + \\ & + (Z^5 \circ O^3). \end{aligned}$$

Таким образом, зрительное впечатление от картины характеризуется следующими чертами: ослабление красного и его сдвиг в сторону оранжевого, окраска черного в зеленый и оранжевый, ослабление более яркого синего пятна и сильный сдвиг его в сторону зеленого, светло-синее пятно переходит в зеленое с добавлением оранжевого. Общий оптический эффект — пожелтение картины.

Если принять, что призраки также разлагаются на атомы и в  $C^*$  так же, как и в  $C^1$  заданы операции потенциата или БС, то можно разложить все цвета картины на атомы в различных степенях. Тогда результатом будет:

$$\begin{aligned} & (K^4 \circ (K^{4*} \circ \Psi^{4*})) + (K^n \Psi^n C^n \circ (\Psi^{5*} \circ C^{5*})) \\ & \circ (K^{4*} \circ \Psi^{4*}) + (C^2 \circ (C^{5*} \circ \Psi^{5*})) \circ (K \circ \Psi) + \\ & + (C^{5*} \circ \Psi^{5*} \circ K^{4*} \circ \Psi^{4*}) \\ & (K^8 \Psi^4) + (K^{n+4} \Psi^{n+9} C^{n+5}) + (C^7 \Psi^6 K) + (K^4 C^5 \Psi^9). \end{aligned}$$

Если ввести особое правило сокращения любого цвета на нейтральный цвет наибольшей степени, исключая черный (на  $a^n b^n c^n$  сокращать нельзя!), то формула примет вид:

$$(K^8 Ж^4) + (K^n Ж^{n+5} C^{n+1}) + (C^6 Ж^5) + (CЖ^5).$$

Преобладание желтого в оптическом эффекте проявляется теперь еще ярче.

В начале статьи упоминалось о точке зрения импрессионистов на синтаксис цветов. Подход импрессионистов ближе всего описывается в терминах  $C''$  и оператора наложения призрака.

Можно сказать, что импрессионистическая техника и техника таких постимпрессионистских мастеров как Гоген, Сезанн, Ван Гог, Матисс и других основывается на упреждении оптического эффекта взаимодействия цветов и конденсированном выражении этого эффекта.

Например, красный цвет вызывает оттенок дополнительного зеленого на белом, но художник представляет белое как светло-зеленое.

Отсюда видение в чистых цветах (основных и двусложных) с отбрасыванием нейтральных и грязных цветов, а также белого цвета.

Таким образом, импрессионистический цветовой алфавит лежит внутри  $C''$ , не совпадая с ним.

Несомненно, возможны иные подходы к цвету, чем у импрессионистов и отчасти эти подходы осуществлялись в истории живописи, но какова бы ни была цветовая техника художника, она проводится на фоне системы, подобной  $C''$ , причем художник либо следует описанной системе, либо пытается идти наперекор системе.

Соотношение между формальными системами —  $BC$ ,  $C'$ ,  $C''$  и  $C^*$  может быть наглядно представлено схемой (рис. 4).

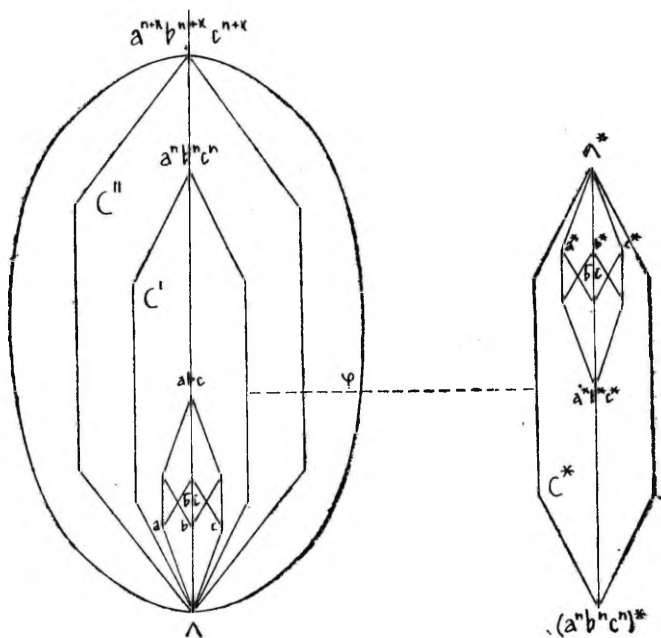


Рис. 4

Подведем краткий итог вышесказанному. Основные понятия, связанные с цветом в представлении живописцев — основной цвет, дополнительный цвет, хроматические цвета, ахроматические цвета — достаточно хорошо определяются формализмом трехатомной булевой структуры.

Чтобы формально определить более широкий круг понятий, включающий степень интенсивности, чистые и грязные цвета, серый и коричневый цвет и др., формализм трехатомной БС должен быть расширен за счет введения конечного числа  $n$  степеней элементов, т. е. путем исключения свойства идемпотентности у операций объединения и пересечения. Этим заканчивается описание процесса цветообразования. Далее описывается синтаксис цветов. Это делается посредством задания над множеством  $S'$  аддитивной операции соположения цветов (предполагается, что аддитивная операция задана на некотором бесконечном множестве, базисом которого служит  $S'$ ). Взаимодействие цветов при соположении описывается благодаря введению множества цветовых ощущений, называемых признаками, и введению оператора наложения призрака на цвет. Оператор действует между множеством признаков  $S^*$  и множеством  $S''$ , являющимся некоторым «сдвигом» множества  $S'$ . Введение признаков и оператора позволяет описывать (хотя и в огрубленной форме) оптическое взаимодействие цветов в пределах картины.

Учитывая взаимодействие цветов (количественная сторона взаимодействия оценивалась через понятие степени), мы исходили из следующего принципа равнодействия:

Цвета воздействуют друг на друга в плоскости картины независимо от расстояний, на которых они находятся друг от друга. Однако в дальнейшем нужно будет найти зависимость оптического взаимодействия от расстояния между пятнами и от размеров цветковых пятен.

### Литература

1. Birkhoff G. Lattice theory. New York, 1948.
2. Hermes H. Einführung in die Verbandstheorie. Berlin-Göttingen — Heidelberg, 1955.
3. Sikorski R. Boolean Algebras. Berlin-Göttingen-Heidelberg-New York, 1964.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ПЛОСКОСТЬ И ЕЕ ИНТЕГРИРУЮЩИЕ СВОЙСТВА

В. С. Грибков, В. М. Петров

«Понятия прекрасного могут быть разными у разных людей и, тем не менее, все согласно признают единство качеством, обязательным для предмета, полагаемого нами прекрасным. Мы знаем, что даже наиболее далекие от цивилизации народы считают это качество обязательным для архитектуры, садоводства, одежды, мебелировки домов. Единство всем приятно, просто ради удовольствия созерцать его».

Ф. Хатчесон. Исследование о происхождении наших идей о красоте и добродетели. Лондон, 1726 г.

1. О направлении работы. К настоящему времени опубликовано уже довольно много исследований, посвященных влиянию различных факторов на решение проблемы пространства в изобразительном искусстве<sup>1</sup>. Подавляющее количество этих работ, однако, сконцентрировано лишь на выявлении способов передачи трехмерного пространства с помощью среды, имеющей только два измерения, — плоскости; наличие и необходимость самой этой плоскости считаются обычно очевидными, не нуждающимися в обосновании или доказательстве. Кроме того, все такие работы построены по принципу «восхождения» — от конкретного искусствоведческого материала ко все более широкому и глубокому обобщениям. Этот путь извлечения закономерностей посредством «свертывания» материала, накопленного историей искусства, уже дал целый ряд интересных и ценных результатов.

В то же время представляется весьма перспективным и другой путь исследования, в каком-то смысле противоположный упомянутому пути «свертывания», но идущий ему «навстречу». Это — путь последовательного «нисхождения», «развертывания» общетеоретической модели, основные законы функционирования которой получаются из самых общих соображений системного согласования с закономерностями в некоторых соседних сферах, а исторические условия играют роль ограничений, направляющих развитие искусства, уменьшая диапазон возможных вариантов. Такой путь «конструирования» эстетической сферы позволяет, как и в ряде иных наук, получать иногда более общие выводы, результаты более широкого характера (вплоть до прогностических), концептуальная база которых не ограничивается узостью эмпирического материала, привлекающегося в этих исследованиях не в качестве исходной базы, а лишь с иллюстративными целями. При этом те свойства (например, наличие изобразительной плоскости и т. п.), которые пер-

<sup>1</sup> Так, одна из ветвей таких исследований восходит к фундаментальным трудам П. А. Флоренского. См., например: П. А. Флоренский. Обратная перспектива. — В сб.: Труды по знаковым системам, вып. 3. Тарту, 1967.

вый путь считает очевидными, путь «конструирования» позволяет получить совершенно строгим способом.

Данная (первая в предполагаемом цикле) работа развивает именно этот метод исследования<sup>2</sup>. Наша задача — сконструировать (т. е. объяснить закономерности организации эмпирического материала, не опираясь при этом на него) основные свойства пространственной организации живописных произведений, используя в качестве исходной базы преимущественно психологические построения. При этом сначала будут получены самые общие свойства (имея в виду общность по отношению к различным культурам), которые можно назвать «вечными», или «антропологическими», поскольку они связаны с некоторыми фундаментальными особенностями существования человека в окружающем мире. Одновременно намечается путь дальнейших исследований — учет культурно-типологических влияний, сначала в виде малых «возмущений», а затем<sup>3</sup> — как структурообразующих факторов, которые могут, в принципе (а также в прогнозе), изменить излагаемую первоначальную исходную концепцию.

2. Концепция структурного единства. Конструктивным ядром многих современных теорий является функционирование эстетической сферы, базирующейся на социальном механизме интеграции, имея в виду как интеграцию социальной системы, так и интеграцию системы личности. Интересно, что вторую функцию можно принять за основную и получить из нее первую, если предположить существование звена «обратной связи», посредством которого воспринимающие индивиды, получившие (под влиянием произведения искусства) «импульс интеграции системы личности», рефлексируют этот импульс и оказывают на обслуживающую их эстетическую знаковую систему некоторое «обратное» влияние, стимулируя преимущественное воспроизводство именно таких эстетических объектов. В свою очередь, подобная «концентрация», «группировка» эстетических объектов служит для унификации, социальной интеграции воспринимающих индивидов. Не останавливаясь подробно на описании различных аспектов этой и подобных концепций (чему, в частности, мы уже посвятили отдельные исследования, в том числе и цитированные выше) отметим лишь одну, важную для наших целей, их черту — внимание к проблеме интеграции системы личности и к процессам, выполняющим эту функцию.

С этой точки зрения целесообразно провести анализ того, как различные, реально существующие (т. е., в нашем изложении, — воспринимаемые как реально существующие) категории, понятия и т. п. «выживают» в социуме вследствие успешной реализации ими указанной функции. Несомненно, что пространственная организация относится как раз к числу явлений подобного рода, но интересно проверить эту гипотезу, рассмотреть возможные пути осуществления этим кругом явлений их интегрирующей функции и даже, возможно, получить таким способом некоторые прогностические выводы, относящиеся к сфере пространственной структуры будущих произведений изобразительного искусства.

3. Факторы пространственного опыта. Очевидно, необходимо найти, выделить и сформулировать те характеристики, объединением которых станет произведение изобразительного искусства. Таких факторов существует множество, но учитывая принятый нами «антропологический» путь (кн-

<sup>2</sup> См. также, например: В. М. Петров. О функциональности эстетического и самоорганизации эстетических знаковых систем (в печати); В. М. Петров. Модель эстетической эмоции и процессов самоорганизации эстетических знаковых систем. — В сб.: Точные методы в исследованиях культуры и искусства. М., 1971, стр. 194; V. M. Petrov, L. A. Melamid, N. E. Prjanishnikov. Mass Consumption of Culture: a Model of Periodical Component. — VII World Congress of Sociology. Varna, 1970; В. М. Петров. О формализации процессов культурной сферы в связи с проблемами прогнозирования. — В сб.: «Прогнозирование развития библиотечного дела в СССР», вып. 3, М., 1973; I. M. Bakstein, V. M. Petrov. To the construction of the semiotic model of self-organization of the aesthetic sphere. — «Actes du VII Congrès International d'esthétique.» Bucureşti, 1974.

<sup>3</sup> Одно из достоинств подобной последовательности операций (помимо ее эвристической ценности) — близость такого пути к реальному, историческому ходу эволюции изобразительного искусства.

левое приближение»), охарактеризует пока лишь те из них, которые имеют «антропологический» характер, т. е. связаны с основными, фундаментальными и неизменными свойствами переработки информации, поступающей к индивиду. Более того, поскольку взаимное влияние различных сфер индивидуального опыта обычно бывает весьма сильно социально опосредовано (иными словами, структура нашего опыта в целом находится под сильным влиянием конкретных социокультурных обстоятельств), ограничим наше «нулевое приближение» сравнительно автономным узким кругом «собственно-пространственных» явлений одного уровня (или, быть может, близких, смежных уровней) и приблизительно (пока базируясь на интуитивных данных) одного масштаба. Естественно, что таким «требуемым» и реально (в работе нервной системы) существующим кругом явлений<sup>4</sup> будет только один — процессы, непосредственно связанные с индивидуальным пространственным опытом<sup>5</sup>.

Какие же факторы обуславливают непосредственный пространственный опыт индивида? Очевидно, что в принятом приближении имеет смысл соотнести искомые факторы с определенными физиологическими воздействиями одного уровня (или, что то же самое, соотнести их с дифференциацией наших органов чувств). Систему пространственных факторов в целом можно разбить на следующие классы процессов:

а) процессы, связанные с действом силы тяготения — относительной ориентацией различных органов тела в пространстве и с ориентацией тела в пространстве в целом, для чего используется механизм вестибулярного аппарата; его функционирование требует выделения в пространстве особых (по отношению к направлению действия силы тяготения) осей — вертикальной и, перпендикулярной к ней, горизонтальной;

б) процессы, связанные с действием света, делающие возможной ориентацию организма по отношению к объектам окружающей среды; здесь можно, в свою очередь, выделить два подкласса процессов:

ба) процессы, обусловленные «геометрической» спецификой взаимодействия света с органами зрения; при этом существенным моментом является определение угла между световым лучом (имея в виду как излучение источника света, так и рассеянный свет от освещенных объектов) и нормально горизонтальной осью, соединяющей центры зрачков двух глаз; оценка положения последней оси, в свою очередь, задается вестибулярным аппаратом;

бв) процессы, обусловленные составом поступающего излучения (интенсивность, цвет);

в) процессы, связанные с получением звуковой информации; здесь, по аналогии с п. б., также возможно определение координат источника за счет идентификации угла между направлением на источник и линией, соединяющей центры ушных раковин; последняя также фиксируется вестибулярным аппаратом; существенную роль играет и характер информации;

г) процессы, связанные с осязанием, обонянием и вкусом, играющие роль лишь при условии непосредственной близости индивида к соответствующим объектам, служащим для ориентации.

4. Интеграция факторов пространственного опыта. Согласно большинству современных психологических теорий<sup>6</sup>, основным механизмом ассимиляции индивидов окружающего объектного мира является поиск инвариантных соотношений. И действительно, благодаря этому механизму становится возможным перенос уже выявленных закономерностей из

<sup>4</sup> Очевидно, что именно этот круг, в первую очередь, даст «вечно-антропологические» факторы.

<sup>5</sup> Аргументом в пользу такого подхода является также признаваемое большинством исследователей значительное «непосредственно-чувственное», (т. е. не успешное опосредоваться другими сферами и уровнями) воздействие художественных произведений, в особенности живописных.

<sup>6</sup> См., например: Ж. Пиаже. Психология интеллекта. — В кн.: Жан Пиаже. Избранные психологические труды. М., 1969.

одной сферы в другую, из-за чего повышается глубина прогнозирования и успешность функционирования (как индивида, так и социума) в окружающей среде. Поэтому, кстати, сам факт объединения, единства, становится ценным во всех культурах, ориентированных на освоение объектного мира (см. также эпитаф).

Естественно, что, применительно к вышеперечисленным факторам пространственного опыта, также должны систематически предприниматься попытки их объединения, и мы далее увидим, к каким нетривиальным результатам это привело историю культуры.

Очевидно, что из всех попыток объединения, интеграции факторов наиболее устойчивыми (т. е. успешными и, вследствие этого, исторически закрепившимися) должны быть те, которые объединяют максимальное количество компонент, т. е. являются наиболее универсальными. В самом деле, очень мало пользы от объединения узколокальных факторов, таких, как факторы, связанные со вкусовыми и тактильными воздействиями. Факторы, связанные с воздействиями слуховыми, могут быть несколько менее локальными, но, тем не менее, источники звука обычно так разнообразны и так по-разному размещены в каждом частном случае в пространстве, что затраты психической энергии на их интеграцию также представляются явно нецелесообразными. Таким образом, для интеграции остаются лишь факторы, связанные с действием силы тяготения и света. Посмотрим, как наиболее экономно (т. е. универсально) их можно связать друг с другом, интегрировать. Заметим сначала, что искомые интегрирующие факторы должны иметь природу, достаточно далекую от конкретной материальной природы различных отражаемых объектов, чтобы иметь возможность быть, по отношению к ним, факторами инвариантными. Такой «идеальный» характер интегрирующих факторов облегчает их поиск, делая выбор практически однозначным.

Прежде всего, поскольку взаимодействие силы тяготения с вестибулярным аппаратом задает ось, направленную вертикально вверх (вниз), а «геометрическая» специфика взаимодействия света с органами зрения задает горизонтальную ось, соединяющую центры зрачков, появляется возможность создания множества (семейства) плоскостей, объединяющих эти две оси. Для этого достаточно через любую из этих двух осей провести плоскость, параллельную второй оси; в результате получается набор параллельных друг другу вертикальных плоскостей, перпендикулярных лучу нормального зрения. Кроме того, через эти плоскости проходит все излучение, поступающее в органы зрения, и поэтому объективно можно, выбрав одну из многих систем проекций, установить однозначное соответствие между световыми потоками от того или иного из объектов окружающего пространства и тем или иным участками одной из полученных вертикальных плоскостей. Тогда на этом участке вертикальной плоскости будет отражаться информация как о составе поступающего излучения, так и о пространственном положении излучающего (отражающего, рассеивающего) объекта по отношению к другим излучающим объектам. Более того, плоскость может существовать как воспринимаемая только при условии ее заполнения цветом, т. е. излучением от объектов окружающего мира. Таким образом, вещь, кажущаяся нам простейшей — вертикальная (перпендикулярная к лучу зрения) плоскость — может стать мощным фактором, интегрирующим основные разнородные элементы пространственного опыта индивида. Таково обоснование исторической устойчивости плоскости как основного интегрирующего, по отношению к пространству, элемента картины, причины исторического «выживания», «живучести» плоскости<sup>7</sup>.

Если выразить ту же мысль на теоретико-психологическом языке, то окажется, что плоскость, в известном смысле упрощая пространство, находит,

<sup>7</sup> Далее мы покажем, что такая, «пассивно» возникающая, построенная вертикальная плоскость может сама, со временем, стать сравнительно автономным средством выражения отношения к пространству, что также повышает ее шансы к «выживанию».

однако, единообразии, инвариантность в различных, разнородных его взаимодействиях с индивидом, т. е. в тех свойствах пространства, которые индивиду казались бы (без такой интеграции) не связанными друг с другом. Эта, как и всякая иная, интеграция, делая возможным познание (в данном случае — пространства), кроме того, снимает возможные противоречия между его свойствами (т. е. устраняет могущий возникнуть в психике «когнитивный диссонанс»), служит «усовершенствованию единого мироотношения» индивида<sup>8</sup>. Все упомянутые функции выполняет такой феномен культуры, как искусство. Поэтому именно в искусстве вертикальная плоскость должна была занять полагающееся ей место одного из главных интегрирующих элементов<sup>9</sup>. Естественно, что для этого должны были быть созданы соответствующие материально-технические предпосылки в виде гладких обработанных поверхностей<sup>10</sup>, но главной была все же описанная психологическая потребность.

Таким образом, примененный нами метод последовательного «развертывания» общетеоретической конструкции, «опускания» ко все более конкретным ситуациям («отсечением» нереализуемых вариантов) позволил перейти от абстрактных (преимущественно психофизиологических) построений к обоснованию необходимости существования плоскости в некоем виде искусства, имеющем изобразительный характер. Отождествив его с изобразительным искусством. «Сконструировав» плоскость, т. е. показав необходимость ее существования, мы должны далее уточнить детали ее строения. Другие возможности интеграции, используемые в таких ветвях изобразительного искусства, как, например, скульптура и архитектура, здесь нами не рассматриваются. Мы ограничимся лишь обоснованиями (различными, но всегда следующими по пути развертывания, «конструирования») процессов, которые протекали, протекают и будут в дальнейшем протекать на этой плоскости.

5. Необходимость границ изобразительной плоскости. Теперь нам имеет смысл перейти непосредственно ко все более и более сильным ограничениям, налагаемым на плоскость при конкретном ее функционировании в живописи, т. е. на изобразительную плоскость. Будем считать доказанным существование плоскости в картине. Следовательно, остается лишь перейти к ограничениям, соответствующим этой особенности плоскости, а такие ограничения, естественно, можно разбить на два класса:

- а) ограничения, связанные с используемым материалом поверхности;
- б) ограничения, связанные с предназначенностью картины для восприятия ее зрителем<sup>11</sup>.

Здесь так же, как и в случае с интеграцией факторов пространственного опыта, целесообразно попытаться найти такие инварианты (но только в терминах «ограничений»), которые, по возможности, удовлетворяли бы одновременно максимальному числу требований, т. е. своеобразно их «интегрировали» бы. Именно такой, наиболее «экономичный» путь, как мы увидим из дальнейших примеров-иллюстраций, обычно выбирает история культуры.

<sup>8</sup> Это, согласно ряду концепций, является основной функцией искусства. См., например: Л. В. Воробьев. Предисловие к книге: В. Агапов, Д. Данин, Б. Рунин. Художник и наука. М., 1966.

<sup>9</sup> Ср. у Гегеля: «<...> живопись <...> не может употреблять тяжелую материальность и ее пространственно полное существование в качестве материала <...> Первый шаг <...> состоит, с одной стороны, в устранении реального чувственного явления, зримости которого превращается в простую видимость искусства, с другой же стороны, этот прогресс состоит в применении цвета, посредством различий, переходов и слияния которого и осуществляется это превращение. Поэтому в целях выражения внутреннего душевного переживания живопись стягивает трояственность измерений пространства в плоскость как ближайшую внутреннюю сторону внешнего и изображает пространственные расстояния формы посредством цветовой видимости...» (Гегель. Эстетика, т. 3. М., 1971, стр. 19).

<sup>10</sup> Этот аспект, равно как и некоторые другие аспекты проблемы плоскости, рассмотрены в работе: М. Шапиро. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. — В сб.: Семиотика и искусствоведение. М., 1972.

<sup>11</sup> И в том, и в другом случае будут рассмотрены лишь достаточно общие ограничения, имеющие, к тому же, глубокие психологические следствия.

Прежде всего рассмотрим конкретные ограничения, налагаемые на абсолютные размеры картины. Это:

а) необходимость ограничения размеров поверхности как модели, не заменяющей пространство, но отражающей его определенные свойства для того, чтобы осознавалась ее неиллюзионистская функция;

б) необходимость выбора «разумных» абсолютных размеров картины, соизмеримых с размерами человеческого тела, поскольку в принятом нами «антропологическом» аспекте индивид является мерой для воспринимаемого им пространства<sup>12</sup>;

в) необходимость материального воплощения поверхности — изобразительной плоскости; используемые для этих целей материальные объекты всегда имеют ограниченные размеры; более того, эти размеры не должны превышать некие «разумные» пределы, ибо в противном случае эти материальные объекты будут выделяться в окружающей среде лишь как объекты, а не как носители изобразительной поверхности;

г) необходимость размещения картины для экспонирования в рамках пространственной среды, предъявляющей к размерам картины свои требования.

Обосновав, таким образом, необходимость границ картины<sup>13</sup>, перейдем к конструированию формы этих границ.

6. Вертикаль и горизонталь. Поскольку, как мы уже показали, изобразительная плоскость представляет собой простейший «интегратор», синтезирующий основные факторы пространственного опыта, следует рассмотреть дальнейшие возможности изобразительной плоскости в этом отношении. Если нам удастся найти такие возможности, то, естественно, они неизбежно

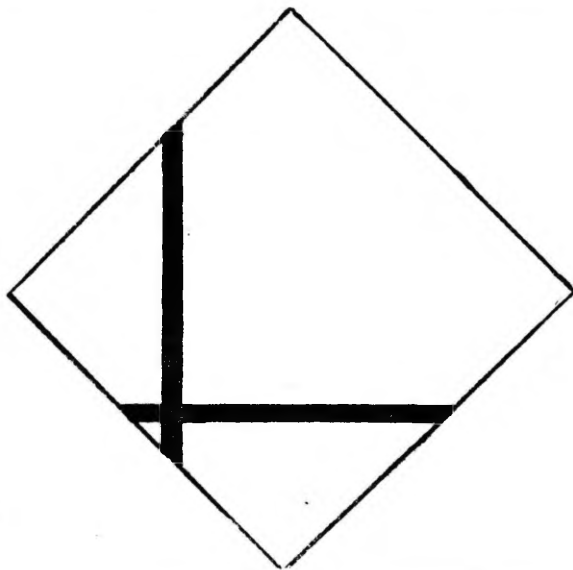


Рис. 1. Схема картины Пита Мондриана «Композиция из двух линий».

<sup>12</sup> Проблема миниатюры как кажущегося отклонения от этой закономерности будет рассмотрена нами позднее.

<sup>13</sup> Статистическое исследование (В. М. Петров, Н. Е. Прянишников. Опыт использования статистики массового предпочтения для выявления некоторых особенностей восприятия и социального функционирования эстетических знаковых систем. — В печати) выявило эти границы количественно.

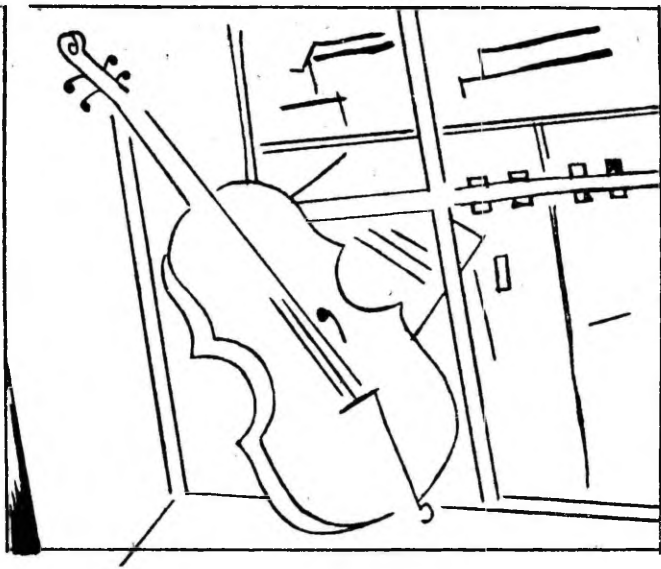


Рис. 2. Схема картины К. Петрова-Водкина «Скрипка на окне».

должны реализоваться в живописи, так как повышают те ее способности, за счет которых она функционирует в социуме.

Поскольку вертикаль и горизонталь являются, как мы уже видели, именно основными факторами пространственного опыта, они должны входить в изобразительную плоскость, и проще всего это сделать в качестве границ этой плоскости. Поэтому границами картины, как правило, являются горизонтальные и вертикальные прямые линии, в результате чего картина оказывается прямоугольником с вертикально расположенными боковыми сторонами.

Кстати, эти необходимые элементы «языка» изобразительного искусства должны быть сильнее всего выражены как раз у художников, сделавших этот «язык» содержанием своего искусства. Вот почему абстракционисты<sup>14</sup>, не ограничиваясь границами картины, часто заполняют саму изобразительную плоскость набором вертикалей и горизонталей. Так, Пит Мондриан, стремившийся выразить наиболее обобщенное представление о пространстве, организовывал изобразительную плоскость именно таким образом (см., например, рис. 1).

Вообще вертикаль и горизонталь присутствуют в картинах любого художника, явно или неявно, в качестве «линий отсчета»<sup>15</sup>. Наличие вертикальной

<sup>14</sup> О «языке» абстрактной живописи см.: P. F. Andrukovich, V. S. Gribkov, V. P. Kozurev, V. V. Nalimov, A. T. Terekhin. Abstract Painting as a Specific-Degenerate-Language. — «Metron», vol. 29, N1—2, 1971, pp. 3—30.

<sup>15</sup> «Гармония есть аналогия противоположных и сходных элементов <...> Противоположности таковы: <...> для линии — образующие прямой угол» (Сера. В кн.: Дж. Ревалд. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962, стр. 84). «Отвесная линия, определяющая вертикальность рисунка вместе со своей партнершей, горизонталью, служит как бы компасом для художника <...> Вертикаль запечатлена у меня в мозгу, она помогает мне точно определять направление моих линий, и даже в самых торопливых моих набросках нет ни одной линии, например, линии ветки в пейзаже, возникшей безотносительно к вертикали» (Матисс. Сборник статей о творчестве. М., 1958).

границы делает возможной своеобразную «вестибулярную игру», основанную на передаче ощущения подвижности воспринимающего индивида, его смещенности по отношению к вертикали. Для достижения этого эффекта достаточно наклонить «нормально вертикальные» линии изображаемого объекта (т. е. линии, о которых воспринимающему индивиду известно, что они вертикальны) по отношению к вертикальным границам картины. Этим часто пользовался К. Петров-Водкин, который ввел даже принцип «падающей плоскости»; см., например, его картину «Скрипка на окне», где «нормально вертикальные» линии оконного переплета наклонены относительно границ картины (см. рис. 2). Этот же принцип «вестибулярной игры» мы находим и в первой из приводимых иллюстраций из Пита Мондриана (рис. 1), где рамка наклонена под углом  $45^\circ$  к вертикали, которая задана линией на картине.

Заметим, что картины иных форматов (т. е. отличающиеся от вертикальных прямоугольников) должны встречаться крайне редко, так как их воздействие основано на «оттадживании» от вертикальных прямоугольников, для чего последние должны существовать как норма, преобладать в общей массе картин. И действительно, картины иных форматов составляют совершенно ничтожную долю всех картин<sup>16</sup>, и этот факт, несмотря на его кажущуюся очевидность, служит одним из свидетельств в пользу нашей концепции.

7. Формат картины. Говоря о формате, следует, прежде всего, попытаться найти способы, которыми формат может «содействовать» факторам, уже выявленным нами. Тогда можно будет выявить те ограничения, которые эти факторы налагают на формат, а затем проверить выполнимость этих ограничений на конкретном материале искусства.

По-видимому, единственный способ, которым формат может оказывать упомянутое «содействие», является тяготение к одной из главных осей — вертикальной или горизонтальной. Иначе говоря, формат картины должен совершенно однозначно указывать, к какому «типу» относится картина — к «вертикальному» или к «горизонтальному». Этот «принцип определенности» соотношения объекта с одним из «эталонов»<sup>17</sup>, таким образом, налагает «запрет» на квадратный формат, а также на форматы, близкие к квадрату.

Однако, с другой стороны, имеются два требования, которые ограничивают чрезмерную «вытянутость» формата в направлении любой из этих осей. Во-первых, требование единства картины как в отношении наличия у нее композиционного центра<sup>18</sup>, так и в отношении возможности ее единого охвата (попадания в поле зрения<sup>19</sup>); в противном случае картина будет читаться как текст, по типу некоторых древнеегипетских настенных росписей (эта разновидность изобразительного искусства будет нами анализироваться в дальнейшем). Например, именно так «читается» картина Гогена «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (рис. 3).

Во-вторых, требование минимума информации: формат картины не должен «отвлекать внимание» от ее «содержания» — изображения внутри ее

<sup>16</sup> Так, из «случайной» выборки французских картин XVII—XIX веков (из ряда музеев мира) картины иных форматов составляют лишь 8 против свыше 1100 вертикальных прямоугольников (В. М. Петров, Н. Е. Прянишников. Указ. соч.). В основном это овалы и картины; о специфике связи формы их границ с содержанием мы будем говорить позднее.

<sup>17</sup> Вывод этого принципа, а также некоторые другие следствия см. в литературе сноска 2, а также: W. Petrow, Y. Freudin. Ein gedankliches Modell für psychologische Prozesse. — «Ideen des exakten Wissens», 1970, N 11, Stuttgart, S. 701; В. М. Петров, И. М. Бакштейн. Эмоциональные реакции и решения: концептуальная параметрическая модель. — В сб.: VI Симпозиум по кибернетике ч. I. Тбилиси, 1972, стр. 113; W. Petrow, V. Kamensky. An information model of emotions accompanying perception. — XX th International Congress of Psychology. Tokyo, 1972, p. 443.

<sup>18</sup> По некоторым данным, композиционный центр картины (имеется в виду центр пространственной ситуации) статистически обычно находится на вполне определенном расстоянии от геометрического центра — точки пересечения диагоналей (В. Н. Тростянский. Алгебра гармонии. М., 1968).

<sup>19</sup> Поле зрения имеет форму горизонтально вытянутого овала (Ф. Кликс. Проблемы психофизики восприятия пространства. М., 1965).

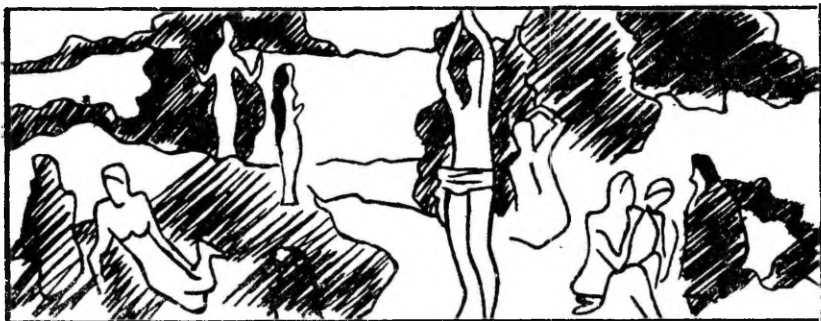


Рис. 3. Схема картины Гогена «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?»

границ. Именно этим живописные произведения отличаются от всех других объектов, например, произведений прикладного искусства, форма которых должна быть максимально информативной. Как известно, прямоугольники являются наиболее выразительными, когда имеют пропорции, близкие к «золотому сечению» (отношение сторон  $21/34 \approx 0,62$ ), так как именно такой формат несет максимум информации<sup>20</sup>. Именно поэтому так много прямоугольных предметов имеют форму золотого сечения. Но картины, к удивлению пионера психофизики Г. Т. Фехнера<sup>21</sup> и его многочисленных последователей<sup>22</sup>, довольно редко имеют такую форму, отличаясь этим от множества других прямоугольных предметов. Но дело именно в том, что установка зрителя в случае живописных произведений резко противоположна, требуя от формата минимума информации. Минимумом информации, из всех прямоугольников, обладает квадрат.

Таким образом, формат должен тяготеть к квадрату (1:1), но не быть близким к нему; должен быть отличным от золотого сечения (0,62:1); должен давать явное указание на тип композиции — вертикальная или горизонтальная, т. е. отличаться от квадрата на величину порога различения, близкую к 10%, и, следовательно, быть достаточно удаленным от квадрата (не ближе 0,90:1). Итак, оптимальным должен быть прямоугольник с отношением сторон около 0,70—0,90. И действительно, как показывают статистические исследования<sup>23</sup>, максимум распределения форматов картин всегда приходится на отношение сторон, близкое к 0,8.

8. Верх и низ. Пространственный психологический опыт индивида делает качественно различными фрагменты пространства, и это неравноправие неизбежно должно отразиться и в структуре модели пространства, каковой является изобразительная плоскость. В первую очередь это должно отразиться на таком элементе, как различие между верхней и нижней частями картины.

С одной стороны, это «неравноправие» связано с работой вестибулярного аппарата, с представлениями об устойчивости (стремление всех предметов вниз). С другой стороны, это связано с такими представлениями о пространстве, как «верх — небо, низ — земля». В силу этого как раз и возникает ставшее традиционным понимание композиции изобразительной плоскости, в которой «низ» должен быть более «тяжелым», чем «верх». Об этом пишет

<sup>20</sup> Теоретически максимум информации должен приходиться на формат 0,63 (В. М. Петров, Н. Е. Прянишников. Указ. соч.).

<sup>21</sup> Г. Т. Фехнер. Из книги «Введение в эстетику». — В сб.: Семиотика и искусствоведение. М., 1972, стр. 326.

<sup>22</sup> Обзор этих результатов см.: В. М. Петров, Н. Е. Прянишников. Указ. соч.; Я. Бутковский. Приключения белого прямоугольника. — «Знание — сила», 1972, № 9, стр. 40.

<sup>23</sup> В. М. Петров, Н. Е. Прянишников. Указ. соч.

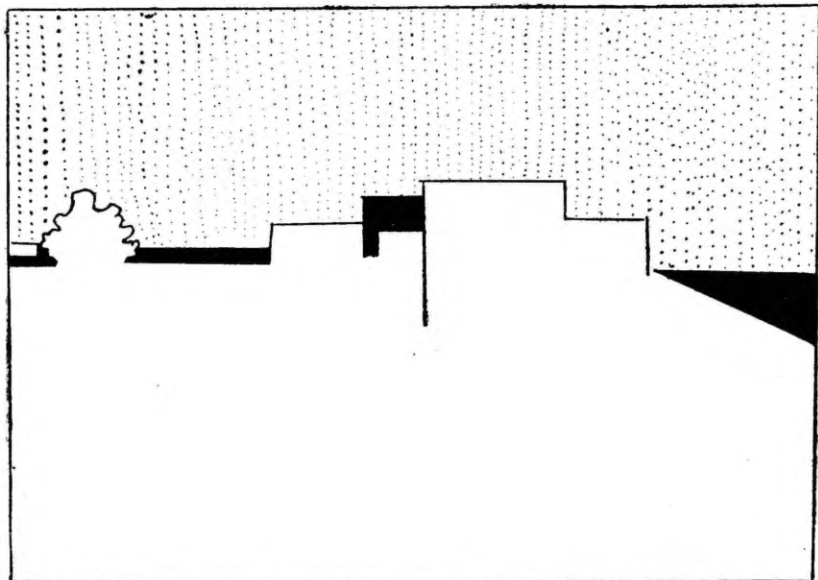


Рис. 4. Схема картины Никола де Сталья «Агридженто».

М. Шапиро: «Свойства верха и низа, вероятно, связаны с вертикальным положением нашего тела и направлением силы тяжести, а также, возможно, усилены нашим опытом видения земли и неба»<sup>24</sup>.

Отталкиваясь от такого традиционного понимания пространства, некоторые (и притом очень немногие, ибо иначе нарушилась бы норма — традиционное понимание) художники, наоборот, прибегают к «перегрузке» верха картины по сравнению с нижней ее частью (см., например, картину Никола де Сталья «Агридженто» — рис. 4).

9. Левое и правое. Другим свойством пространства, которое потенциально может быть использовано для отражения его характеристик, является симметрия. Дело в том, что опыт встреч с большим числом симметричных (в отношении «левое — правое») объектов и явлений, а также явная усредненная симметричность пространства, окружающего индивида (имея в виду возможность многих взглядов на это пространство, при которых происходит их усреднение и нивелировка различий между правым и левым), создают «установку на симметричность» при встрече с картиной. Эту установку можно использовать, «играя» на «сбывшихся» или «несбывшихся» ожиданиях, т. е. на симметричности или асимметричности композиции<sup>25</sup>. При этом можно осуществлять эту «игру» на разных уровнях психической деятельности индивида, давая совпадение или различия этих «игр» между собой на разных уровнях или в разных частях пространства.

Интересно, что первая удачная попытка «объединения» многих икон, придания целостности их системе, принадлежит Феофану Греку<sup>26</sup>, который

<sup>24</sup> М. Шапиро. Указ. соч., стр. 146.

<sup>25</sup> См. исследование периодической смены симметрии и асимметрии в японской гравюре: V. M. Petrov, L. A. Melamid, N. E. Prianishnikov. Указ. соч.

<sup>26</sup> История русского искусства, т. 3. М., 1955, стр. 131.

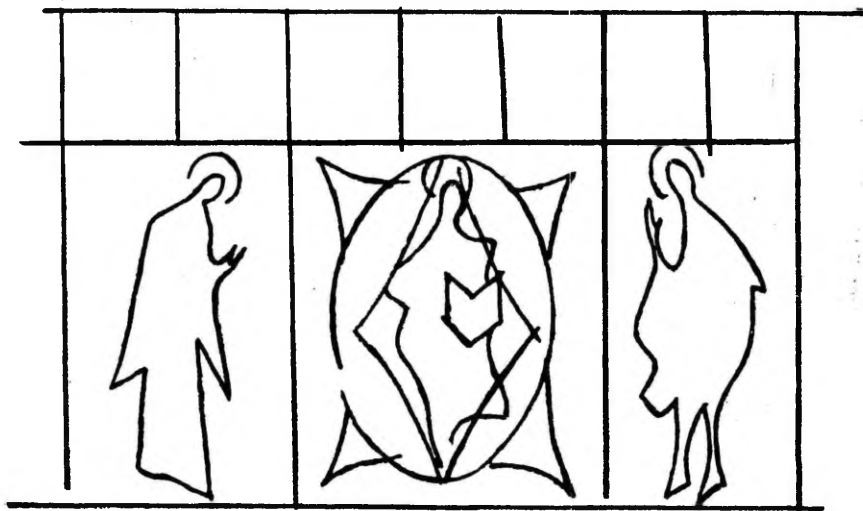


Рис. 5. Схема иконостаса Благовещенского собора (центральная часть).

в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля использовал сочетание симметрии и асимметрии: композиция икон деисусного чина строится симметрично по отношению к вертикальной оси (проходящей через центральную икону), а иконы праздничного яруса выстроены в ряд с изображением событий, хронологически развивающихся слева направо (рис. 5).

Таким образом, симметричность восприятия окружающего пространства<sup>27</sup> является еще одним свойством, обогащающим «язык» изобразительного искусства.

10. Предварительные итоги. Мы сконструировали (т. е. вывели из более общих соображений) некоторые основные особенности изобразительной плоскости, обязанные своим происхождением такому явлению, как пространственный опыт, и имеющие немиметический (т. е. не изображающий) характер. Эти особенности предъявляют известные требования к «геометрической» организации изобразительной плоскости. Очевидно, что эти основные особенности должны «усиливаться» и соответствующей организацией конкретного «заполнения» изобразительной плоскости. Отсюда возникает возможность сконструировать некоторые закономерности заполнения картины цветом, связанные с интеграцией пространства плоскостью через использование характеристик света. Этому посвящаются следующие статьи данного цикла.\*

<sup>27</sup> Наоборот, об асимметричности пространства, связанной со спецификой культуры того или иного ареала, см., например: Е. Котова. О некоторых закономерностях композиции. — «Искусство», 1962, № 10.

\* Считаю своим приятным долгом выразить искреннюю признательность В. С. Каменскому и Н. Е. Прянишникову за помощь в работе и участие в обсуждении.

## К ПРОБЛЕМЕ ИЗОМОРФИЗМА УРОВНЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ ГАРМОНИИ ВЕНСКОГО КЛАССИЦИЗМА)

Б. М. Гаспаров

Настоящая работа является прямым продолжением предпринятых автором ранее опытов структурного описания музыкального языка<sup>1</sup>. Предлагаемый в ней подход базируется на ряде исходных допущений, важнейшее из которых, — признание музыкального языка системой, реализуемой в музыкальной речи, то есть признание того, что множество наблюдаемых нами текстов представляет собой вторичное явление — манифестацию, как бы результат работы некоторого генеративного устройства, представляющего собой структуру. Конечной целью исследования оказывается поэтому создание модели такой структуры, объективным аналогом (оригиналом) которой является определенная система мышления, определенная «настройка» музыкального сознания композитора и слушателей, позволяющая, с одной стороны, создавать правильные (с точки зрения данной системы представлений) тексты, а с другой стороны — понимать эти тексты (то есть обнаруживать заложенные в них структурные связи). Данную идеальную структуру мы будем называть музыкальным языком<sup>2</sup>.

Принятие данного допущения означает, что анализ текста должен основываться не на свойствах материала, который в нем используется, потому что наше восприятие текста не есть регистрация его материальной оболочки как таковой, в ее собственных объективных свойствах, а интерпретация последней в тех категориях, в тех расчленениях и связях, которые диктуются структурой соответствующего музыкального языка.

Применительно к музыкальному языку это означает, что анализ музыкальных текстов должен основываться на собственно музыкальных внутрисистемных отношениях, выявляемых в этих текстах, а не на каких-либо экстрамузыкальных — акустических или психофизиологических — критериях. Необходимо помнить, что акустические свойства музыкальных тонов (в частности, закономерности обертонового ряда) и строение человеческого слухового анализатора суть лишь предпосылки музыкального языка, его материал, свойства которого хотя и задают, возможно, некоторые пределы его использования (достаточно, впрочем, расплывчатые), но отнюдь не определяют однозначно и не могут подменить внутренние свойства самого языка как структуры.

Задача, следовательно, состоит в том, чтобы заменить подобную инвентаризацию отдельных фактов, извлекаемых из непосредственного наблюдения над некоторым множеством текстов, моделью системы, которая реализуется в этих текстах.

<sup>1</sup> См., в частности, нашу работу «Некоторые аспекты структурного анализа музыкального языка». — Труды по знаковым системам, IV, Гарту, 1969.

<sup>2</sup> Понятие музыкального языка рассматривается нами более подробно в статье «Проблемы структурного описания музыкального языка» (в печати).

Конструирование такой модели с необходимостью основывается на принятии ряда гипотез относительно общих принципов ее строения. Эффективность этих гипотез определяется тем, насколько успешно основывающаяся на них модель позволяет интерпретировать наблюдаемые тексты. В частности, важным предположением, имеющим, по-видимому, универсальное значение в теории языковых моделей, является описание системы как иерархии уровней. В системе музыкального языка можно, например, выделить уровень звуков, уровень звукосочетаний — гармонический, уровень тональностей (мы будем называть его тональным уровнем).

В ряду рассмотренных уже исходных допущений, на которые опирается структурный подход, важное место обычно занимает также понятие изоморфизма уровней системы. Предполагается, что строение всех уровней системы в принципе сходно, подчинено одним и тем же общим закономерностям, при всем различии тех конкретных элементов, которые образуют тот или иной уровень, и в связи с этим оказывается возможным рассматривать структуру любого уровня не как совершенно специфическую по отношению к другим аналогичным структурам, но как частную реализацию общего для всех уровней принципа построения. Это, в свою очередь, дает возможность представить описание всех уровней системы на основе единообразной исследовательской процедуры<sup>3</sup>.

Следует подчеркнуть, что использование данного понятия при моделировании имеет большое значение — и не только чисто прагматическое, связанное с упрощением и максимальной унификацией описания, с возможностью обобщения на всю систему наблюдений, первоначально производившихся лишь над ограниченным ее участком, и т. д. Такой подход и в теоретическом плане имеет значительные преимущества, определяемые тем, что при этом обеспечиваются наилучшие условия для показа единства системы, взаимоотношения ее уровней и возможности перехода с одного уровня на другой при развертывании полной модели.

Вот почему представляется нелишним исследование возможностей и способов применения описанного подхода при моделировании системы музыкального языка. Рассмотрение данной проблемы и является основной задачей нашей работы. При этом с целью наиболее наглядного показа как исследовательского аппарата, вытекающего из принятых нами постулатов, так и содержательной стороны получаемых при этом результатов, исследование будет вестись на конкретном материале: мы рассмотрим отношение изоморфизма между гармоническим и тональным (в указанном выше значении этого термина) уровнями в системе, реализуемой в текстах первого периода творчества Бетховена.

Итак, мы предлагаем рассматривать гармонические функции и тональности как разные и притом взаимно соотнесенные уровни одной системы. Следствием этого является понимание тональности в целом как некоего аналога гармонической функции, а системы тональностей — как аналога внутритональной системы функций. При этом на более высоком уровне естественно предположить большую обобщенность, отвлечение от некоторых признаков, существенных для более низкого уровня, снятие некоторых ограничений, действовавших в пределах последнего.

Рассматривая с этой точки зрения общеизвестное «школьное» учение о родстве тональностей, нетрудно убедиться, что оно не удовлетворяет данным требованиям. Действительно, если мы остановимся на том понимании

<sup>3</sup> Классические примеры такого унифицированного описания различных уровней применительно к естественному языку находим в работах: Л. Ельмслев. Прологомены к теории языка. — Новое в лингвистике, вып. 1. М., 1960; Z. S. Harris. Structural linguistics. Chicago, 1960. Вопрос о соотношении уровней языковой системы специально рассматривается, в частности, в следующих работах: Э. Бенвенист. Уровни лингвистического анализа. — Новое в лингвистике, вып. 4. М., 1965; Е. Курдюкович. Понятие изоморфизма. — В кн.: Е. Курдюкович. Очерки по лингвистике. М., 1962; В. Трнка. On the linguistic sign and the multilevel organisation of language. — «Travaux linguistiques de Prague. L'école de Prague d'aujourd'hui». 1. Praha, 1966.

функции, которое лежит в основе учения о гармонии, созданного функциональной школой, то увидим, что, при всех недостатках этого понятия (о которых будет сказано ниже), учение о тональностях оказывается неудовлетворительным даже с точки зрения последнего.

В самом деле, гармонические функции рассматриваются обычно как идеальные объекты, которые в различных случаях могут реализовываться в разных (с точки зрения акустической) элементах. Для того, чтобы определить, какую функцию реализует некоторый аккорд, нам необходима своего рода «точка отсчета» — тоника. Иначе говоря, гармонические функции определяются относительно друг друга, а не «сами по себе», не просто по звуковому составу аккордов. Между тем отношение тональностей (степень родства) определяется именно по степени совпадения их звукорядов — и только. Два аккорда могут находиться в различных функциональных отношениях между собой, в зависимости от того, в какой системе (тональности) они выступают, — но между двумя тональностями всегда признаются одни и те же соотношения, основанные лишь на составе их звукорядов. Таким образом, «школьное» учение о родстве тональностей не является функциональным даже в «школьном» понимании последнего термина.

Надо сказать, что попытки устранить это несоответствие имели место в прошлом. Пожалуй, наиболее известная из них принадлежит С. И. Танееву, который мыслил модуляционный план произведения как единое целое и в связи с этим ввел понятие объединяющей тональности (то есть той, ступени которой являются тониками ряда тональностей произведения), служащей как бы «точкой отсчета» при соотношении частей модуляционного плана: «Подобно тому как тональность вносит связь и единство в ряд принадлежащих ей аккордов, так ряд тональностей может объединяться тональностью высшего порядка»<sup>4</sup>.

Однако достижение таким образом изоморфизма описания на основе общепринятого подхода к понятию функции представляется лишь ограниченным решением задачи, поскольку сам этот подход страдает рядом коренных недостатков, заставляющих в конечном счете усомниться в его «функциональности». Важнейшим из них является недостаточно последовательное проведение принципа структурности описания. Действительно, хотя, как мы видели, для определения функции и требуется знание ее отношения к «точке отсчета» (тонике на гармоническом уровне, «объединяющей тональности» — на тональном), однако, само это отношение мыслится чисто субстанционально — как отношение звуков. Так, функциональная принадлежность аккорда определяется по тому, какое положение относительно тоники занимает его основной звук. Аналогично положение тональности в модуляционном плане определяется отношением ее тоники к тонике «объединяющей тональности». Таким образом, при рассматриваемом подходе определяющим фактором оказывается в конечном счете все же звуковой состав элементов, а не их «поведение» в тексте, не характер их связей между собой (что, по-видимому, и является функционированием в действительном смысле этого слова).

Поэтому свою задачу мы видим не просто в проведении принципа изоморфизма, но в следовании этому принципу на подлинно функциональной, структурной основе, при которой под функцией будет пониматься инвариант, характеризующий в системе определенными отношениями к другим инвариантам, а в тексте — определенным «типом поведения», то есть определенным способом сочетаемости. Поэтому все элементы текста, обнаруживающие однородную дистрибуцию, признаются манифестаторами одной функции.

Нам уже приходилось рассматривать аппликацию данного исследовательского приема к гармоническому уровню<sup>5</sup>. Рассмотрим теперь, насколько содержательные результаты дает применение аналогичного исследовательского аппарата к материалу тонального уровня, то есть выясним, насколько

<sup>4</sup> С. И. Танеев. Материалы и документы. 1. М., 1952, стр. 226.

<sup>5</sup> См. цит. выше нашу работу «Некоторые аспекты структурного анализа...».

на основе данного подхода оказывается возможным представить данные уровни в качестве изоморфных.

Первым этапом исследования является сегментация — расчленение текста на отдельные элементы рассматриваемого уровня — сегменты. Определить тональный сегмент оказывается возможно через посредство элементов низшего уровня, из которых он образуется, — то есть гармонических элементов. А именно, мы будем считать тождественными (принадлежащими одному тональному сегменту) правильные последования гармонических сегментов, у которых обнаружим: 1) одинаковые гармонические сегменты, 2) манифестирующие одинаковые гармонические функции. Количество сегментов (длина цепочки), порядок их расположения (поскольку он не нарушает закономерностей сочетаемости сегментов) оказываются несущественными признаками, следовательно, гармонические цепочки любой длины, удовлетворяющие первым двум условиям, отождествляются нами как один тональный сегмент.

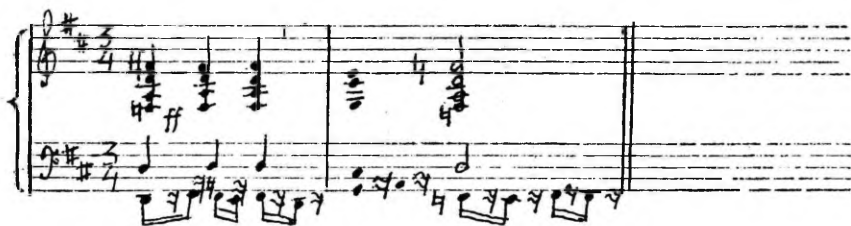
Рассмотрим, например, следующие две цепочки гармонических сегментов.

### Квартет № 1

The image displays a musical score for a quartet, consisting of three systems of notation. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system shows a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line and piano accompaniment with a 'cresc.' (crescendo) marking and a '7' (seventh) chord symbol. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 9/8 time signature.

Убеждаемся, что, например, функция /1/ реализуется здесь в одинаковых гармонических сегментах — (d—f—a) и (f—a—d). Следовательно, оба примера представляют собой варианты одного и того же тонального сегмента.

Итак, нами произведено членение, сегментирование текста на интересующем нас уровне. Следующим шагом должно явиться наблюдение за «пове-



дением» (функционированием) выделенных элементов в тексте на основе обнаружения занимаемых ими позиций (то есть их дистрибуции). При этом позицией тонального сегмента мы, в соответствии с общим определением понятия позиции, будем считать положение данного сегмента относительно других тональных сегментов.

Поскольку позиция, которую способен занимать сегмент в тексте, рассматривается нами как показатель того, какую функцию в системе этот сегмент манифестирует, естественно будет ввести уточнение понятия позиции (подобное тому, которое давалось нами и применительно к гармоническому уровню), то есть определить позицию с точки зрения того, выявляются ли в ней некоторые функциональные отношения (то есть является ли она сильной или слабой), и какие именно — синтагматические или парадигматические. Синтагматически сильной позицией тонального сегмента является такая, в которой сочетаемость его с соседними сегментами определяется силами линейного сцепления, логикой движения. Парадигматически сильной позицией тонального сегмента является позиция, в которой его сочетаемость с соседними сегментами определяется его функциональными свойствами, его принадлежностью к определенному классу взаимозаменяемых в этой позиции единиц — парадигматическому классу. Соответственно слабыми позициями будут те, в которых указанные причины не накладывают ограничения на сочетаемость занимающих эти позиции тональных сегментов. Следовательно, в принципе, могут быть позиции четырех типов:  $S - P +$ ,  $S + P -$ ,  $S - P -$  и  $S + P +$ . Нетрудно определить, какие случаи в тексте принадлежат к каждому из этих типов.

$S - P +$  — это «обычные» тональные последования, в которых сочетаемость тональных сегментов определяется целиком функциональными свойствами этих сегментов, то есть не существует никаких ограничений, накладываемых силами линейного тяготения.

$S + P -$  — это такие соединения тональных сегментов, в которых логика тональных связей подменяется логикой линейного сцепления. Это модулирующие секвенции: на сочетаемость тональных сегментов, являющихся звеньями такой секвенции, не накладывают никакого ограничения функциональные свойства этих сегментов, в силу чего здесь возможны сочетания, которые вне секвенций не встречаются.

Например, обычно у Бетховена главная тональность /с/ не сочетается непосредственно с /б/. При модулирующей секвенции это возможно (см. стр. 222).

$S - P -$  — соединения, в которых ни логика «нормальной» сочетаемости, ни логика линейного движения не является определяющей, не накладывает никаких ограничений и может быть нарушена. Фактически перед нами здесь не соединение, а простое соположение элементов. Этот случай можно встре-

<sup>6</sup> Подробнее об этих понятиях см.: «Некоторые аспекты структурного анализа...»

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system features dynamic markings 'f' and 'sf', and a fermata over the final measure. The second system includes a 'dura.' marking. The third system has a 'pp' marking. The fourth system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

тить на стыке разделов музыкальной формы. Таково соединение /B/—/C/ при переходе от средней части к репризе второй части 4-й ф-п сонаты.

Наконец, S+P+ представляет собой позицию, в которой соединение тональных сегментов определяется возможностями их сочетаемости, но на последние накладывают дополнительное ограничение некоторые требования, связанные с линейными отношениями в тексте. Таковы случаи, когда соединение сегментов детерминировано не только их собственными функциональными свойствами, но — дополнительно — также их положением в цепочке тональных сегментов, образующих текст. Таково, например, соединение /C/—/G/, /c/—/Es/, /c/—/g/ в экспозиции сонатной формы и другие аналогичные случаи, когда из возможных в принципе соединений могут быть употре-

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, including dynamic markings 'st' (staccato) and 'f' (forte). The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The second system also consists of two staves, continuing the musical piece with similar notation and dynamics.

блены лишь те, которые диктуются данным местом в линейном развертывании текста.

В самом деле, например, в принципе за тональностью /C/ может следовать целый ряд других тональностей — /a/, /d/, /F/, /f/, /c/ и т. д. Сочетания тональности /C/ с любой из них возможны с точки зрения функциональных свойств всех этих тональностей. Но если /C/ встретилось в экспозиции сонатной формы как тональность главной партии, круг возможных сочетаний резко ограничивается, и за /C/ из всего ряда в принципе возможных тональных сегментов здесь может последовать только один — /G/ (в данном стиле, разумеется). Следовательно, позиция, которую занимает в данном случае тональность /C/ в тональной цепочке, образующей текст (то есть ее место в линейных связях тональностей в тексте), накладывает ограничение на ее функционирование, ограничивает сочетаемость с другими тональностями. Следовательно, здесь сочетаемость определяется как функциональными свойствами, так и отношениями в тексте.

В данной работе рассматриваются лишь позиции парадигматические, то есть такие, в которых выявляются системные отношения.

Анализируя теперь, на основе введенных определений, дистрибуцию тональных сегментов, убеждаемся, во-первых, что текст данного стиля в принципе может состоять из одного лишь такого сегмента — быть однотональным. Тональную функцию, способную покрыть целый текст, назовем основной, или главной. Итак, главная тональность — это та, которая является необходимой и достаточной для построения правильного (с точки зрения тональной структуры<sup>7</sup>) текста.

Понятие главной тональности имеет большое значение для построения модели тональной системы.

Действительно, если существует одна какая-то тональность, которая уже сама по себе является необходимой и достаточной для существования текста, то введение в текст любых других тональностей должно рассматриваться как факультативное распространение тональной структуры. Любая тональ-

<sup>7</sup> Конечно, такой правильный текст может оказаться «неправильным» с точки зрения требований иных уровней (например, однотональный текст неправилен в качестве манифестатора сонатной формы). Но на каждом уровне мы будем оперировать правильностью лишь в пределах единиц данного уровня.

ность оказывается в этом случае по отношению к главной ее детерминатором или распространителем. Распространителем мы считаем такой элемент, который в связанной цепи элементов в тексте всегда можно «свернуть», то есть устранить, не нарушив правильности текста. Рассмотрим, например, на гармоническом уровне сочетание сегментов I—IV. В этом сочетании всегда можно свернуть IV, поскольку все сегменты, возможные после IV, возможны также и после I, и устраняя IV, мы не нарушаем принятых в этой системе законов сочетаемости элементов. Например, вместо I—IV—V оказывается возможным I—V, вместо I—IV—V/V I—V/V, и т. д. Иначе говоря, мы можем сформулировать правило: I—IV→I, то есть во всех случаях, когда в тексте встречается данное соединение, из него может быть устранен второй элемент. Но этого нельзя сделать с первым элементом, так как при этом в некоторых случаях могут нарушиться правила сочетаемости элементов. Например, последование V—I—IV нельзя преобразовать, «свернув» I, так как при этом получится неправильное (для данного стиля) соединение \*V—IV.

Таким образом, отношение элементов в сочетании такого рода оказывается неравноправным. Один из элементов (в нашем примере — I) выступает как независимый — ведь он всегда может быть употреблен в соответствующей позиции и отдельно, без другого. Но этот последний (IV) — зависим, поскольку возможность его появления, по крайней мере в некоторых случаях, обусловлены наличием первого элемента. Так, в контексте V — ... — V элемент I может быть поставлен без каких-либо дополнительных условий, но IV может оказаться в этом контексте только при наличии I, с которым он соединяется.

Следовательно, второй элемент в нашем примере как бы «нуждается» в наличии первого, тогда как его собственное наличие для первого элемента безразлично. Вот почему в соединениях такого типа зависимый элемент может рассматриваться как факультативный, который как бы расширяет, распространяет главный и всегда может быть устранен («свернут»). Отсюда и его название — распространитель, или детерминатор. Соответственно господствующий элемент мы будем называть детерминантом, а само сочетание этого типа — детерминацией.

Поскольку выясняется, что все неглавные тональности могут мыслиться как факультативное распространение главной, они должны интересовать нас, по-видимому, в той мере, в какой они соотнесены с главной тональностью, то есть могут образовать соединения с последней. А это значит, что в круг нашего рассмотрения могут входить лишь те тональности, которые непосредственно соединяются с главной.

В самом деле, что представляют собой, с точки зрения их функционирования в тексте, тональности, не соединяемые с главной? Они являются, очевидно, не только факультативными, необязательными (таковы, как мы видели, вообще все тональности, кроме главной), но и невозможными в тексте непосредственно, с точки зрения распространения главной тональности. Их введение в текст оказывается возможным лишь благодаря соотнесенности с какой-либо неглавной тональностью (или рядом таких тональностей). Рассмотрим, например, тональный план первой части. Второй ф-и сонаты: /A/ — /E/ — /e/ — /G/ — /B/ — /D/ — /E/ — /C/ — /As/ — /f/

#### секвенция

— /F/ — /d/ — /a/ — /A/ — /a/ — /C/ — /Es/ — /d/ — /A/.

Мы видим здесь целый ряд тональностей, которые никогда (в сильной позиции) не выступают в соединении с главной, — такие, как /e/, /G/, /As/, /f/ и т. д. Их появление в тексте оказывается возможным лишь благодаря наличию, так сказать, «промежуточных» тональностей, играющих роль «посредника» между ними, и главной. Так, /e/ оказывается возможной в соединении с /E/, которая, в свою очередь, свободно соединяется с главной тональностью, /G/ в свою очередь оказывается возможной благодаря нали-

чую /e/, и т. д. Таким образом, если появление тональностей-детерминаторов в тексте оказывается возможным лишь при наличии главной тональности, то появление тональностей типа /As/ и т. п. оказывается возможным лишь при наличии некоторых детерминаторов. То есть тональности такого типа оказываются зависимыми от детерминаторов — иными словами, оказываются распространителями распространителей. Перед нами, следовательно, как бы «второй слой» тональной системы, ее распространение второго порядка.

Поэтому моделирование тональной системы будет производиться нами в два этапа. Сначала мы покажем строение основы этой системы, состоящей из главной тональности и ее непосредственных детерминаторов (будем так называть тональности, соотношенные с главной), и лишь затем рассмотрим отношение к этой основе вторичных детерминаторов (назовем так тональности, не соотношенные с главной).

Как показывают наблюдения, в текстах рассматриваемого стиля в качестве главных могут функционировать две тональности — /C/ и /c/.<sup>8</sup> Соот-

	/c/	/C/	/Es/	/G/	/f/	/As/	/B/	/g/	/Des/	θ
/c/	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
/C/	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
/Es/	+	+	+	-	+	+	+	+	-	-
/G/	+	+	-	+	-	-	-	-	-	-
/f/	+	+	+	-	+	+	-	-	+	-
/As/	+	+	+	-	+	+	-	-	+	-
/B/	+	-	+	-	-	-	+	+	-	-
/g/	+	-	+	-	-	-	+	+	-	-
/Des/	+	+	-	-	+	+	-	-	+	-
θ	+	+	-	-	-	-	-	-	-	×

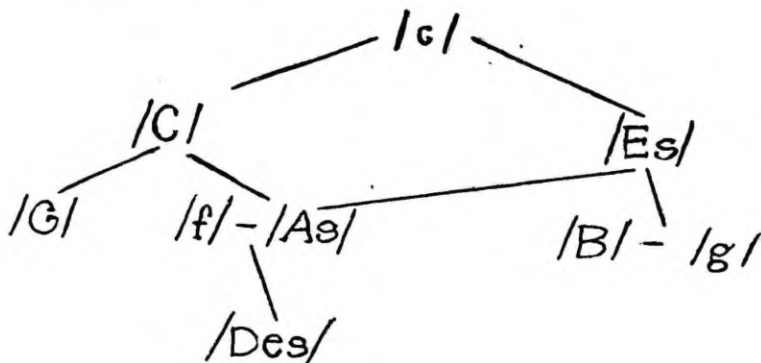
<sup>8</sup> Здесь и далее нами принята условная система обозначений тональностей, в которой основная тональность всегда передается как /C/ (мажорная) и /c/ (минорная), а место других тональностей исчисляется по их соотношению с основной. Условность такой записи состоит в том, что основной, вообще говоря, может быть любая тональность. Косые скобки, в которые заключается обозначение тональности, призваны подчеркнуть, что перед нами не реальная конкретная тональность, а ее идеальный аналог — заместитель определенного места в системе тональностей.

ветственно оказывается необходимым описать две тональные системы (или, вернее, две ветви тональной системы), которые в конечном счете будут представлены как ее варианты, каждая из которых строится относительно одной из названных главных тональностей. Назовем их соответственно мажорным и минорным вариантами тональной системы.

Рассмотрим сначала минорный вариант тональной системы, строящийся относительно главной тональности /с/. Для этого прежде всего выясним круг тональностей, выполняющих функцию непосредственных детерминаторов /с/, то есть допускающих соединения с главной тональностью. Наблюдения над исследуемыми текстами показывают, что к числу таких единиц относятся следующие тональности: /g/, /f/, /C/, /Es/, /B/, /As/, /G/, /Des/. Отбросим пока, в соответствии с принятым ранее ограничением, все остальные тональности, не соединяющиеся с главной непосредственно, как зависимые элементы второго порядка, и рассмотрим дистрибутивные возможности выделенных единиц, принимая во внимание только их взаимные отношения. Естественно, главная тональность окажется сочетающейся со всеми остальными. Для этих же последних характерны те или иные ограничения их дистрибутивных возможностей. Отношения тональных функций в миноре можно представить на следующей таблице сочетаемости этих функций<sup>9</sup> (см. стр. 225).

Итак, в пределах данной тональной системы дистрибутивные возможности любой неглавной тональности составляют лишь часть дистрибуции главной. Назовем такое отношение дистрибутивных возможностей отношением включения, а соотносимые единицы — соответственно включающими и выключаемыми. Все детерминаторы (подчиненные элементы) образуют по отношению к главной тональности включаемые классы.

В то же время, как видно из таблицы, подобные отношения — отношения включаемых классов — присущи и некоторым группам детерминаторов. Так, например, дистрибутивные возможности внутри таких пар, как /As/ — /f/ и /B/ — /g/, совпадают полностью (разумеется, в их отношениях к главной тональности). Дистрибуция пары /As/ — /f/, в свою очередь, может быть представлена как часть дистрибуции /C/ и часть дистрибуции /Es/ — то есть включается в дистрибуцию этих последних единиц. Дистрибуция пары /B/ — /g/ также включается в дистрибуцию /Es/, а дистрибуция /G/ — в дистрибуцию /C/. Дистрибуция /Des/ является частью дистрибуции /f/ и /As/. Наконец, уже было сказано, что дистрибуции всех без исключения детерминаторов включаются в главную тональность. Отношения дистрибутивных возможностей членов тональной системы с точки зрения включаемости могут быть представлены следующим образом:



<sup>9</sup> Знак + означает возможность сочетаемости соответствующих тональностей, знак — — невозможность такого сочетания. Знак ⊕ означает паузу, иными словами, позиция перед или после паузы — это позиция конца или начала текста.

Перед нами иерархия тональных сегментов с точки зрения их дистрибутивных возможностей. Поскольку мы постоянно исходим из положения о том, что в дистрибутивных отношениях сегментов манифестируются отношения функциональные, естественно будет предположить, что данной иерархии тональных сегментов соответствует аналогичная иерархия функций тональной системы, соответствующих этим сегментам. То есть, иначе говоря, отношения дистрибутивного включения между тональными сегментами, наблюдаемые нами в тексте, манифестируют иерархические отношения (отношения господства и подчинения) элементов тональной системы.

Действительно, что представляет собой, вообще говоря, явление дистрибутивного включения, какой тип функциональных отношений данное явление манифестирует? Если дистрибутивно А включает В, это значит, что в любом контексте, где возможно В, возможно также и А, то есть В автоматически (во всех случаях) может быть заменено на А; но не во всех контекстах, где встречается А, возможно В, есть некоторые позиции А, невозможные для В, а следовательно, А не может быть автоматически заменено на В. Перед нами отношения типа  $B \rightarrow A$ , но не  $A \rightarrow B$ , то есть, детерминативные отношения.

Отсюда следует, что функция, манифестируемая во включаемом сегменте, является подчиненной, детерминирующей по отношению к функции, манифестируемой во включающем сегменте. Мы можем поэтому сказать, что построенная выше иерархия тональных сегментов есть в то же время (поскольку каждый сегмент соответствует особой функциональной единице) иерархия функций в тональной системе — то есть модель этой системы (вернее, ее минорного варианта). А это значит, прежде всего, что главная тональность действительно является господствующей в тональной системе, поскольку главный тональный сегмент является включающим по отношению ко всем остальным соотнесенным с ним тональным сегментам. Это значит, далее, что отношение непосредственных детерминаторов к главной тональности в различных случаях не является однородным. Ведь, как оказывается, существуют детерминаторы, непосредственно подчиненные главной тональности, и только ей. И наряду с этим существуют детерминаторы, подчиненные не только главной тональности, но и некоторым другим детерминаторам. Такие элементы подчинены главной тональности не непосредственно, а как бы через посредство некоторых промежуточных единиц, которые господствуют над этими элементами и сами в свою очередь оказываются подчиненными главной тональности. Мы можем, следовательно, говорить (применительно к рассматриваемой системе) о непосредственных детерминаторах первой, второй и т. д. степени (обозначим их условно как  $D^1$ ,  $D^2$ ...  $D^n$ ).

Полученные нами здесь понятия могут также быть интерпретированы в традиционных терминах родства тональностей. Под степенью родства тональностей в этом случае следует понимать степень детерминативных отношений между тональностями. Таким образом, оказывается возможным формально определить данное понятие. А именно, родственными мы будем считать тональности, являющиеся членами одной тональной системы. Степень родства тональностей, как уже было сказано, тождественна степени детерминативных отношений между ними. С этой точки зрения можно для данной системы указать следующие отношения тонального родства.

/c/	/C/, /Es/	/G/, /f/, /As/, /B/, /g/	/Des/
Главная тональность	Тональности I степени родства ( $D^1$ )	Тональности II степени родства ( $D^2$ )	Тональности III степени родства ( $D^3$ )

Проанализируем отношения, показанные здесь. Мы видим, что тональностями первой степени родства оказались тональности одноименная и парал-

тельная главной. Все остальные тональности (о которых можно сказать, что их I соответствует IV, V, VI, VII главной тональности) определены как находящиеся во второй степени родства. Как видим, данная система существенно отличается от общепринятого описания, в котором всем этим тональностям (кроме одноименной) приписывается первая степень родства, а одноименной — более далекое родство.

Какое из этих описаний больше соответствует нашему интуитивному представлению о соотношениях тональностей — представлению, основывающемуся не на механическом сопоставлении их звукорядов, а на ощущении характера связей между тональностями в текстах определенного стиля? Думается, что с этой точки зрения первое описание должно быть признано более предпочтительным. Действительно, какие тональности в текстах раннего Бетховена оказываются наиболее связанными с основной минорной тональностью, куда чаще всего модулирует эта последняя? Безусловно, в /C/ и /Es/. Действительно, каково наиболее обычное (у Бетховена) соотношение разделов трехчастной формы, партий сонатной формы, соотношение, в котором, по-видимому, типизируются наиболее отстоявшиеся, прочно осознаваемые тональные связи? В этих случаях, совершенно очевидно, минорная основная тональность наиболее часто соотносится именно с параллельной и одноименной. Так, среди всех рассмотренных нами произведений в миноре только в двух случаях встретилось тонико-доминантовое соотношение главной и побочной партий (Первая ф-п соната, 4. ч., и Четырнадцатая ф-п соната, 3. ч.) и ни разу — между разделами сложной трехчастной формы — при широкой распространенности параллельных и одноименных тональных соотношений. Интенсивностью своих связей с главной эти две последние тональности значительно превосходят /G/, /g/, /B/ и /As/ (менее очевидно это превосходит перед /f/, тональностью, которая тоже весьма интенсивно сообщается с главной; заметим, однако, что /i/ теснейшим образом связана с /As/ отношением параллелизма — сравним аналогичную пару /B/ — /g/, — что объясняет отчасти ее нахождение в одном функциональном классе с /As/).

Для нас, однако, наиболее существенным является не то, что построенное на основе функциональной модели описание родства тональностей лучше, по-видимому, объясняет наши интуитивные представления, чем «школьная» теория. Здесь особенно важно подчеркнуть принципиальное отличие данного описания от традиционного.

Обратим в этой связи внимание на то обстоятельство, что родство тональностей определялось нами исключительно по отношению к главной, то есть в определенной тональной системе. Изменив главную тональность (то есть взяв другую систему), мы тем самым полностью изменяем и круг родственных тональностей, и характер их родства. Например, при главной тональности /c/ тональности /i/ и /g/ оказываются в кругу родственных, а при главной тональности /i/ — /g/ окажется за пределами родственной «семьи» тональностей. Ничего подобного мы не находим в общепринятой классификации, где родство любой пары тональностей может быть определено совершенно независимо от места, занимаемого ими в той или иной тональной системе, и не меняется с изменением этой системы.

Введение функциональной классификации тональностей имеет значение и еще с одной стороны. А именно, поскольку данная классификация существует только в определенной системе, то с историческим изменением, развитием системы отношения между тональностями должны изменяться, перестраиваться. Следовательно, понятие родства тональностей перестает быть «вечным», незбылемым, раз навсегда данным и становится историчным, обусловленным структурой определенного стиля. И сам факт родства, и степень родства тональностей могут изменяться в разные эпохи.

Построим теперь аналогичную систему для мажора — систему, главной тональностью которой является /C/. Поскольку ход рассуждений здесь совершенно идентичен с построением минорной системы, мы можем теперь огра-

начиться простым перечислением исследовательских процедур, сведя до необходимого минимума различные комментарии и объяснения.

Определим круг непосредственных детерминаторов /C/, то есть тональностей, допускающих соединение с /C/ как главной. К этому классу единиц, как показало обследование текстов, принадлежат /c/, /a/, /e/, /d/, /f/, /G/, /F/, /A/, /As/, /Des/, /B/, /D/.

При этом обнаруживается, что среди них особое место занимают две последние тональности — /B/ и /D/; их соединение с главной тональностью носит однозначный характер: они встречаются только в окружении /C/, то есть в контекстах /C/ — /B/ — /C/ и /C/ — /D/ — /C/.

Ф-п соната № 10

Handwritten musical score for the first system of the piano sonata. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass, with several rests and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system. It continues the two-staff format. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a more complex accompaniment with many sixteenth notes. A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the middle of the system.

Handwritten musical score for the third system. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. A 'cresc.' marking is visible in the right-hand part of the system.

Handwritten musical score for the fourth system. The treble staff has a melodic line with a 'cresc.' marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A 'do' marking is present in the middle of the system.

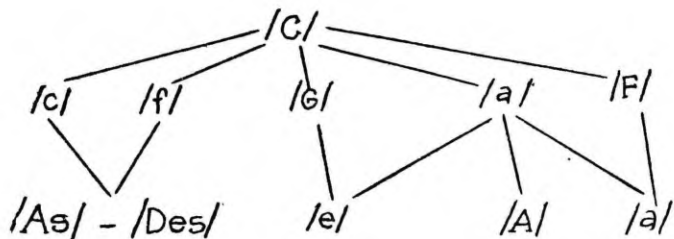
Следовательно, позиция этих тональностей всегда предсказуема (мы знаем, что если /B/, /D/ встретились после главной тональности, то и после них в свою очередь обязательно должна последовать главная тональность). Такая однозначная регламентированность сочетаемости с главной тональностью делает эти сочетания нефункциональными: /B/ и /D/ являются как бы вспомогательными тональностями (подобно вспомогательным аккордам) по отношению к главной.

Перед нами, таким образом, несамостоятельные тональные сегменты, подобные в этом отношении несамостоятельным гармоническим сегментам. Назовем поэтому сегменты /B/, /D/ в нашей системе распространителями главной тональности и зададим правило их введения в текст, которое будет состоять в том, что всегда внутри «расщепляемой» главной тональности может быть вставлен ее распространитель:

$$/C/ \rightarrow /C/ - [ /B/, /D/ ] - /C/$$

Рассмотрим теперь дистрибуцию сегментов, и построим на основе этого таблицу сочетаемости тональностей.

Рассмотрим, какие группы тональностей, представленные в таблице, характеризуются отношением включения. С этой точки зрения отметим пары тональностей /c/ → /As/, /Des/; /f/ → /As/, #/Des/; /G/ → /e/; /F/ → /d/; /a/ → /e/, /a/ → /d/, /a/ → /A/. Построим на основе этих данных модель мажорного варианта тональной системы.



	/C/	/f/	/c/	/a/	/e/	/d/	/F/	/G/	/As/	/A/	/Des/	θ
/C/	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
/f/	+	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
/c/	+	+	+	-	-	-	-	+	+	-	+	-
/a/	+	-	-	+	+	+	+	+	-	+	-	-
/e/	+	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-
/d/	+	-	-	+	-	+	+	-	-	-	-	-
/F/	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-	-
/G/	+	-	+	+	+	-	-	+	-	-	-	-
/As/	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-
/A/	+	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-
/Des/	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-
θ	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Итак, детерминаторами первой степени в данной системе являются  $/c/$ ,  $/f/$ ,  $/G/$ ,  $/a/$ ,  $/F/$ ; детерминаторами второй степени оказываются  $/As/$ ,  $/Des/$ ,  $/e/$ ,  $/A/$ ,  $/d/$ . На основании этого строим схему родства тональностей по отношению к  $/C/$  в данной системе.

$/C/$	$/c/$ , $/a/$ , $/G/$ , $/f/$ $/F/$	$/d/$ , $/e/$ , $/As/$ , $/A/$ , $/Des/$
Главная тональность	Тональности I степени родства ( $D^1$ )	Тональности II степени родства ( $D^2$ )

Как видим, система родства тональностей в мажорном варианте существенно отличается не только от традиционного описания (о причинах этого уже было сказано), но и от аналогичной системы в минорном варианте нашей модели. В последней, в частности, только параллельная и одноименная тональности обнаруживали первую степень родства с главной. Мы пытались показать, что такое положение согласуется и с некоторыми объективными свидетельствами относительной интенсивности тональных связей, и с нашим интуитивным восприятием характера этих связей. Но для мажора отношения родства оказываются совсем иными, так как не только параллельная и одноименная, но и тональности квинтового отношения (тональности субдоминанты и доминанты) оказываются в первой степени родства с главной.

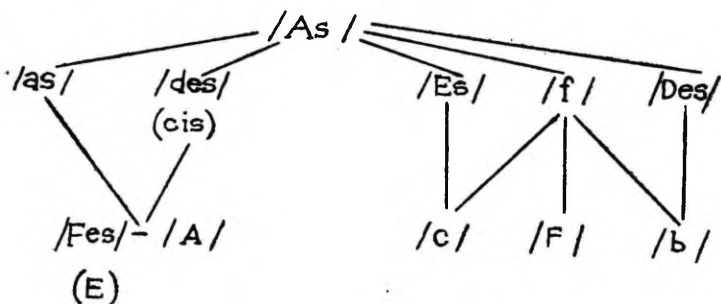
Объяснение этого расхождения лежит опять-таки в особенностях функционирования тональностей в данной системе, в том, что характер тональных связей в мажорном варианте иной, чем в минорном. Дотаточно поставить вопрос: равна ли ( $y$  Бетховена) интенсивность связей в парах тональностей  $/c/$  —  $/g/$  (в миноре) и  $/C/$  —  $/G/$  (в мажоре), — чтобы увидеть, что интуитивно мы ощущаем различие в соотношении этих пар:  $/G/$  несомненно ближе к  $/C/$ , чем  $/g/$  — к  $/c/$ . Это интуитивное соображение подкрепляется также и объективными показателями, каковыми являются наиболее типичные для данного стиля тональные соотношения между стандартными разделами формы. Если в миноре, как мы видели, наиболее характерным было соотношение главной и одноименной или параллельной тональности, то для мажора не менее (если не более) характерны отношения  $/C/$  —  $/G/$  и  $/C/$  —  $/F/$  — ( $/C/$ ). Мы убеждаемся, таким образом, что перестройка системы ведет к изменениям в отношениях тональностей, образующих эту систему.

Итак, нами разработана система тональных функций в ее минорном и мажорном вариантах. Однако, как видим, эта система охватывает пока лишь узкий круг тональностей, непосредственно соединяемых с главной. Между тем известно, что практически любая тональность может появиться на определенном месте в тексте.

Мы назвали выше тональности, не вошедшие в первоначальную систему, вторичными детерминаторами. Действительно, не будучи соотносены с главной тональностью непосредственно, они включаются в конституируемую ею систему благодаря своим возможным связям с подчиненными элементами этой системы — непосредственными детерминаторами главной тональности. Например,  $/as/$  у Бетховена не соединяется с  $/c/$ , но соединяется с  $/As/$ , которая, в свою очередь, может быть соединена с  $/c/$ . Таким образом,  $/as/$  все же в конечном счете получает функциональную связь с  $/c/$ , включается в одну систему с  $/c/$ , но не непосредственно, а через посредство  $/As/$ . Таково свойство всех вторичных детерминаторов — они оказываются связанными с главной тональностью через непосредственные детерминаторы.

Мы можем, следовательно, представить дело так, что какой-либо непосредственный детерминатор, подчиненный главной тональности, в то же время в свою очередь оказывается в положении подчиняющего, господствующего по отношению к ряду вторичных детерминаторов. Иными словами, каждый подчиненный элемент тональной системы может становиться центром некоей вспомогательной системы, в которой он будет выполнять функ-

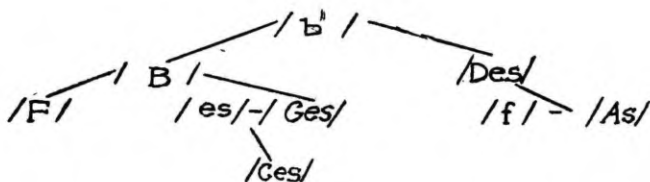
ции основного, главного элемента. Например, та же тональность /As/, входящая в систему /c/, сама образует вспомогательную систему следующего вида:



Следовательно, в основной системе /As/ выступает не просто как ее элемент, но как конституирующий член и представитель целой вспомогательной системы, которая через посредство /As/ оказывается включенной целиком в основную систему и — в конечном счете — соотносительной с главной тональностью. Разумеется, это же следует сказать и о любом другом элементе основной системы.

Образуемые таким образом вспомогательные системы в тональности подобны основной по своему внешнему строению. Однако их функциональная сущность совершенно иная. Дело в том, что вспомогательная система не существует самостоятельно. Ее наличие целиком обусловлено существованием основной системы, так как само появление непосредственного детерминатора, конституирующего вспомогательную систему, обусловлено наличием главной тональности. Мы видели уже случаи детерминативных отношений между отдельными гармоническими сегментами, между целыми тональностями (каждая из которых — гармоническая система). Теперь оказывается, что детерминативные отношения возможны также и между тональными системами.

Более того, любой вторичный детерминатор во вспомогательной системе играет роль непосредственного члена этой системы. Следовательно, он в свою очередь может стать центром новой системы — уже вспомогательной системы второй степени. Члены данной системы будут уже, по-видимому, детерминаторами третьего порядка по отношению к главной тональности. Например, /b/ (один из членов вспомогательной системы, или подсистемы от /As/) может образовать следующую подсистему второй степени по отношению к /c/:



Разумеется, каждый из членов этой подсистемы в свою очередь может стать центром новой подсистемы (уже третьей степени), и так далее<sup>10</sup>. Благодаря этому полная тональная система, как оказывается, включает в себя все тональности, а полный тональный текст, порождаемый этой системой, оказывается цепочкой, не ограниченной не только по своей длине, но и по числу входящих в нее тональностей.

Таким образом, построение структурной модели двух уровней музыкального языка на основе принципа изоморфизма оказалось возможным и привело нас к понятию тональной функции, аналогичной по своему характеру функции гармонической. Даже предварительный анализ полученной модели показывает нам, что данное понятие обладает большей объяснительной силой, чем традиционное учение о степени родства тональностей. Однако окончательное выявление возможностей модели должно осуществиться в процессе сопоставления ее работы с соответствующими характеристиками доступного нашему наблюдению эмпирического материала.

Поясним эту последнюю мысль. В начале данного исследования мы говорили о том, что моделируемым объектом для нас служит та определенная «настроенность», структура музыкального мышления, которая обеспечивает порождение только правильных с точки зрения этой структуры текстов и правильное их понимание. Если наша модель способна успешно имитировать данные процессы, реально имеющие место в человеческом сознании, то, очевидно, ее объяснительные свойства должны быть оценены положительным образом. Для этого, по-видимому, необходимо сформулировать вытекающие из построенной нами системы правила автоматического синтеза текста, которые бы обеспечивали порождение новых текстов, и правила автоматического анализа, которые позволили бы сопоставить всякому реально предложенному правильному тексту его структурную характеристику. При этом если в результате применения этих правил мы будем получать на выходе модели бесконечное число новых текстов, интуитивно оцениваемых нами как правильные (то есть выдерживающие нормы данного языка), их структурная характеристика, даваемая моделью, также будет совпадать с нашими представлениями, то можно будет сделать вывод, что модель успешно имитирует «естественное» музыкальное поведение, то есть свой оригинал.

Итак, нашей задачей теперь является — сформулировать правила анализа и синтеза текста в нашей модели и сопоставить результаты работы модели по этим правилам с реально наблюдаемыми фактами. Данные правила для тонального уровня мы также будем строить, опираясь на принцип изоморфизма и используя поэтому уже разработанные ранее аналогичные правила для гармонического уровня.

Прежде всего, для этого необходимо ввести некоторые новые понятия. Выше мы уже говорили о детерминативных соединениях. Однако кроме этих соединений, характеризующих неравноправными отношениями между входящими в них элементами, встречаются и другие типы сочетаний.

Рассматривая парные соединения элементов, возможные в данной системе, можно выделить также ряд сочетаний, характеризующихся равноправными отношениями входящих в них элементов. При этом такие сочетания могут быть «свернуты», сведены к любому из двух составляющих их элементов — иными словами, во всяком контексте, в котором возможно появление такого сочетания, оно может быть заменено на любую из своих составных частей. Таково, например, на гармоническом уровне сочетание I—V — во всех случаях, когда возможно его появление, мы можем его заменить и на V, и на I. В самом деле, ведь все элементы, возможные после V, возможны также и после I, и значит, всегда I—V мы можем заменить на I (I—V—IV → I—IV; I—V—I → I—I, и т. д.). Аналогично все функции, возможные перед I, возможны также и перед V — значит, всегда

<sup>10</sup> Теоретически, разумеется, этот процесс может продолжаться до бесконечности. Практически же, по-видимому, любые тональные отношения в тексте можно объяснить, ограничиваясь подсистемами первой степени.

возможна замена I—V на V (IV—I—V → IV—V, и т. д.). Отсюда следует, что элементы данного сочетания существуют независимо один от другого. Их соединение не является обязательным, необходимым условием появления в данном контексте: ведь в любом случае, когда I соединяется с V, данная функция может выступать самостоятельно (аналогично и V). Поэтому можно говорить о факультативности такого соединения, и в связи с этим — о слабой связи между его членами (поскольку настоящая связь предполагает зависимость, в данном же случае функции, как мы видели выше, взаимно независимы). Отношение между членами такого сочетания — это не функциональная связь, а скорее сосуществование. Поэтому сочетания такого рода мы назовем *конstellациями*. Итак, конstellация — это такое парное соединение функций, которое во всех случаях может быть заменено любой из двух составляющих его функций (то есть «свернуть» в обе стороны). Для конstellаций характерна весьма слабая связь между элементами, поскольку их взаимное соединение носит во всех случаях факультативный характер.

Наконец, можно выделить такие сочетания, которые являются не сводимыми ни к одному из входящих в них элементов. Их вообще нельзя «свернуть», поскольку это привело бы к нарушениям дистрибутивных норм, принятых в данном языке. Таково, например, сочетание V—I: есть некоторые позиции для I (т. е. функции, которые могут следовать за I), невозможные для V (например, — IV), значит, в ряде случаев мы не можем заменить сочетание V—I на V; с другой стороны, есть ряд препозиций V, невозможных для I (напр., VI—), следовательно, замена данного сочетания на I также недопустима. Так, в контексте VI—V—I—IV—I мы действительно не можем произвести ни одну из указанных подстановок, поскольку это привело бы нас к недопустимым (как норма) соединениям \* VI—V—IV—I или \* VI—I—IV—I.

Сочетания типа V—I, не сводимые ни к одному из составляющих элементов, назовем *солидарностями*; для них, так же как для конstellаций, характерны равноправные отношения между элементами. Но это равноправие — иного, высшего порядка, т. к. оно основано не на простом сопоставлении, а на необходимой взаимной связи. В самом деле, члены солидарности не выступают отдельно, независимо друг от друга — наличие одного возможно только при наличии другого, и наоборот. Следовательно, солидарность совсем лишена факультативности, которая была присуща двум другим видам соединений: в большей степени — конstellации (поскольку факультативным здесь является наличие обоих членов), в меньшей — детерминации (поскольку факультативным оказывается один элемент). И эта обязательность солидарности проявляется в том, что ее нельзя «свернуть».

Таким образом, как уже говорилось, конstellации и детерминации можно представить как распространение, результат развертывания определенных функций. В любом контексте мы можем, встретив какую-либо функцию, «развернуть» ее в соответствующую конstellацию или (если это возможно) в детерминацию.

Рассматривая все возможные в нашей системе соединения тональностей, убеждаемся, что среди них обнаруживаются солидарности, детерминации и конstellации, то есть существуют те же типы сочетаний тональностей, что и сочетаний гармонических функций внутри одной тональности. Чтобы показать это в общем виде, введем понятие ранга тональной системы. Под рангом будем понимать совокупность однородных с точки зрения функциональных свойств единиц. Следовательно, в нашей системе главная тональность образует первый ранг, тональности первой степени родства — второй ранг и тональности второй степени родства — третий ранг. Очевидно, что всякое соединение единиц разных рангов будет представлять собой детерминацию, в которой господствующим является элемент более высокого ранга. Сочетание же единиц одного ранга образует конstellацию, если эти единицы взаимно включаемы (то есть как бы образуют одну «клет-

ку» системы), и солидарности во всех остальных случаях. В частности, в описываемой минорной системе есть две конstellации:  $|As/ — |f/$  и  $|B/ — |g/^{11}$ , и солидарность:  $|C/ — |Es/$ .

В мажорном варианте, в отличие от минорного, конstellаций нет (в связи с отсутствием здесь явления тождественности дистрибуции у некоторых тональных функций). Солидарностями же оказываются все возможные соединения элементов одного ранга:  $|c/ — |f/$ ,  $|c/ — |G/$ ,  $|f/ — |F/$ ,  $|G/ — |a/$ ,  $|a/ — |F/$ .

Возможность свертывания детерминаций и конstellаций вплоть до обнаружения ядра, остова построения и, напротив, возможность развертывания последнего путем введения распространителей и лежит в основе формулируемых ниже правил анализа и синтеза. Анализ, следовательно, будет состоять в последовательном свертывании конstellаций и детерминаций (сначала свертываются детерминаторы второй степени, затем — детерминаторы первой степени), вплоть до обнаружения ядерной структуры. Последней считается минимальная (не сокращаемая далее) структура, которая может давать правильный текст, то есть, как мы видели выше, в нашей модели это будет изолированная главная тональность —  $\Theta — |c/ — \Theta$  в миноре и  $\Theta — |C/ — \Theta$  в мажоре.

Рассмотрим, например, анализ следующей цепочки тональностей:

$\Theta — |C/ — |G/ — |C/ — \overbrace{|f/ — |As/} — \overbrace{|c/ — |C/} — \overbrace{|As/ — |C/} — \Theta$   
(тональный план I части 9-й ф-п сонаты Бетховена).

1) Свертываем детерминаторы второй степени

$\Theta — \overbrace{|C/ — |G/} — \overbrace{|C/ — |f/} — \overbrace{|c/ — |C/} — |C/ — \Theta$

2) Свертываем детерминаторы первой степени.

$\Theta — \overbrace{|C/ — |C/} — \overbrace{|C/ — |C/} — \Theta$

3) Сокращаем однотональные повторения

$\Theta — |C/ — \Theta$

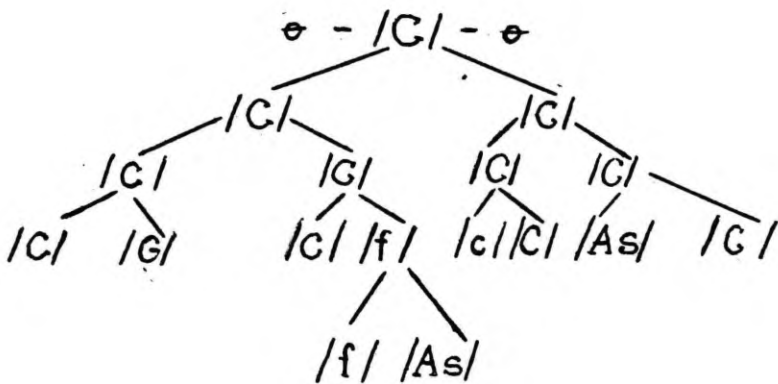
Важность применения правил анализа состоит в том, что теперь мы можем представить первоначальный текст не как простое последование тональностей, а как структуру, характеризуемую иерархическими отношениями элементов. В самом деле, порядок свертывания элементов в тексте отражает порядок их структурной зависимости. Следовательно, свертывание текста, позволяя обнаружить эти зависимости, имеет своим конечным результатом показ структуры текста. Эта структура может быть графически представлена по-разному.

а) в скобочной записи

$\Theta — \{(|C/ — |G/) — [|C/ — (|f/ — |As/)]\} \{(|C/ — |C/) — (|As/ — |C/)\} — \Theta$

б) в виде дерева зависимостей (порядок развертывания такого дерева — строго обратный порядку свертывания текста).

<sup>11</sup> Порядок следования единиц в соединении произволен, поскольку он не играет существенной роли на тональном уровне.



Естественно, правила синтеза текста построены на противоположном приеме распространения бинарных соединений функций. Оказывается вполне возможно исчислить все возможные распространения такого рода.

Делается это следующим образом. Рассматриваются все парные соединения функций и выясняется, каким образом они могут быть распространены «изнутри», то есть какие элементы могут быть вставлены внутри каждого соединения. Например, в мажоре соединение  $|C| - |e|$  может быть распространено таким образом и путем вставки элементов  $|a|$  или  $|G|$ , т. к. возможны  $|C| - |a| - |e|$  и  $|C| - |G| - |e|$ . В результате такого распространения вместо одного сочетания у нас получается уже два, каждое из которых в свою очередь может быть распространено в соответствии с имеющимися правилами, и т. д., в результате чего мы можем получить цепочку тональностей сколь угодно большой длины, в которой не нарушаются нормы сочетаемости тональностей (то есть которая является правильной с точки зрения исследуемого уровня).

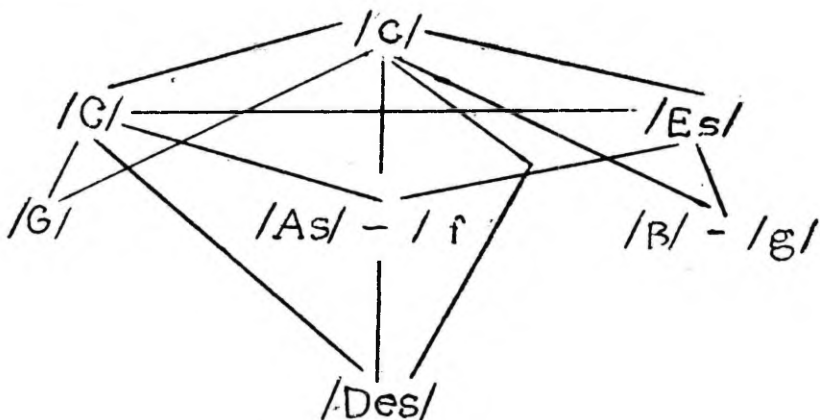
Зададим вначале соответствующие правила для минорного варианта нашей модели<sup>12</sup>.

$ c  -  C  \rightarrow  c  - [ G/,  f ,$	$( G/,  f ,  As ,$
$ As ,  Es ,  Des ] -  C $	$ Es ,  Des )$
$ c  -  Es  \rightarrow  c  - [ f ,  As ,$	$( f ,  As ,  B ,  g ,$
$ B ,  g ,  C ] -  Es $	$ C )$
$ c  -  G  \rightarrow  c  -  C  -  G $	$( C )$
$ c  -  f  \rightarrow  c  - [ C ,  Es ,$	$( C ,  Es ,  As ,$
$ As ,  Des ] -  f $	$ Des )$
$ c  -  As  \rightarrow  c  - [ C ,  Es ,$	$( C ,  Es ,  f ,  Des )$
$ f ,  Des ] -  As $	
$ c  -  B  \rightarrow  c  - [ Es ,  g ]$	$( Es ,  g )$
$-  B $	
$ c  -  g  \rightarrow  c  - [ Es ,  B ] -  g $	$( Es ,  B )$
$ c  -  Des  \rightarrow  c  - [ C ,  f ,  As ] -  Des $	$( C ,  f ,  As )$
$ C  -  Es  \rightarrow  C  - [ c ,  As ,  f ] -  Es $	$( c ,  As ,  f )$
$ C  -  G  \rightarrow  C  -  c  -  G $	$( c )$
$ C  -  f  \rightarrow  C  - [ c ,  As ,  Es ,$	$( c ,  As ,  Es ,$
$ Des ] -  f $	$ Des )$

<sup>12</sup> Стрелка означает возможность подстановки вместо исходного парного сочетания его распространения. В квадратные скобки заключены те элементы, любой из которых может быть распространителем данного сочетания. Перечень этих элементов для большей наглядности дается, кроме того, отдельно справа.

$/C/ \rightarrow /As/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /c/, /i/, /Es/, /Des/ ] \rightarrow /As/$	$(/c/, /i/, /Es/, /Des/)$
$/C/ \rightarrow /Des/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /c/, /As/, /i/ ] \rightarrow /Des/$	$(/c/, /As/, /i/)$
$/Es/ \rightarrow /i/ \rightarrow /Es/ \rightarrow [ /c/, /As/, /C/ ] \rightarrow /i/$	$(/c/, /As/, /C/)$
$/Es/ \rightarrow /As/ \rightarrow /Es/ \rightarrow [ /c/, /i/, /C/ ] \rightarrow /As/$	$(/c/, /i/, /C/)$
$/Es/ \rightarrow /B/ \rightarrow /Es/ \rightarrow [ /g/, /c/ ] \rightarrow /B/$	$(/g/, /c/)$
$/Es/ \rightarrow /g/ \rightarrow /Es/ \rightarrow [ /c/, /B/ ] \rightarrow /g/$	$(/c/, /B/)$
$/As/ \rightarrow /i/ \rightarrow /As/ \rightarrow [ /c/, /C/, /Es/, /Des/ ] \rightarrow /i/$	$(/c/, /C/, /Es/, /Des/)$
$/B/ \rightarrow /g/ \rightarrow /B/ \rightarrow [ /c/, /Es/ ] \rightarrow /g/$	$(/c/, /Es/)$
$/As/ \rightarrow /Des/ \rightarrow /As/ \rightarrow [ /c/, /C/, /i/ ] \rightarrow /Des/$	$(/c/, /C/, /i/)$
$/i/ \rightarrow /Des/ \rightarrow /i/ \rightarrow [ /c/, /C/, /As/ ] \rightarrow /Des/$	$(/c/, /C/, /As/)$
$\emptyset \rightarrow /c/ \rightarrow \emptyset \rightarrow /C/ \rightarrow /c/$	$(/C/)$
$\emptyset \rightarrow /C/ \rightarrow \emptyset \rightarrow /c/ \rightarrow /C/$	$(/c/)$

Данные правила можно задать и в более обобщенном виде — а именно, в виде схемы. Для этого покажем вновь модель тональной системы, соединив, однако, линиями все сочетающиеся между собой элементы.



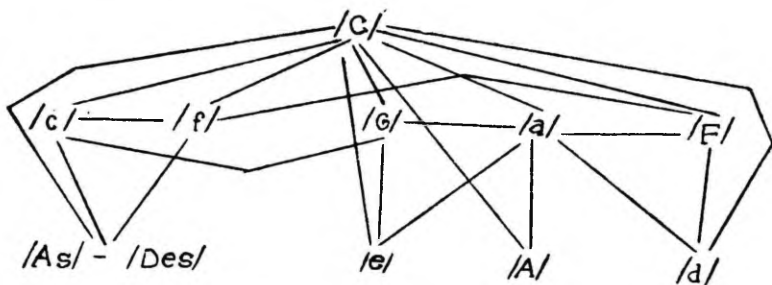
Теперь можно сформулировать общее правило, согласно которому некоторое бинарное соединение тональностей может быть распространено любым элементом, который на данной схеме соединен с обоими членами соединения. Так  $/C/ \rightarrow /c/$  может быть распространено, как видим, элементами  $/G/$ ,  $/Es/$ ,  $/i/$ ,  $/Des/$ , и т. д.

Зададим теперь аналогичные правила для мажорного варианта.

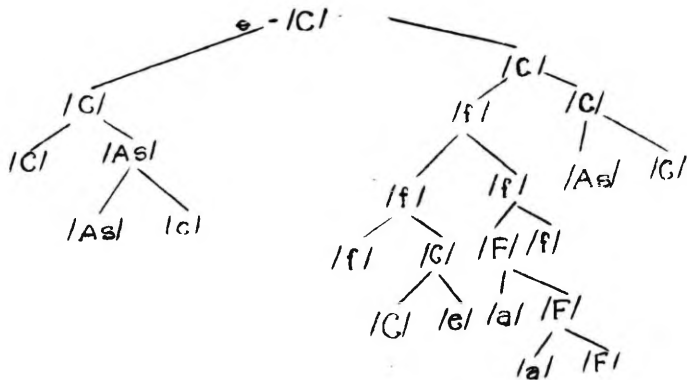
$/C/ \rightarrow /i/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /c/, /F/, /As/, /Des/ ] \rightarrow /i/$	$(/C/, /F/, /As/, /Des/)$
$/C/ \rightarrow /c/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /i/, /G/, /As/, /Des/ ] \rightarrow /c/$	$(/i/, /G/, /As/, /Des/)$
$/C/ \rightarrow /a/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /e/, /d/, /F/, /G/, /A/ ] \rightarrow /a/$	$(/e/, /d/, /F/, /G/, /A/)$
$/C/ \rightarrow /e/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /a/, /G/ ] \rightarrow /e/$	$(/a/, /G/)$
$/C/ \rightarrow /d/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /a/, /F/ ] \rightarrow /d/$	$(/a/, /F/)$
$/C/ \rightarrow /F/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /i/, /a/, /d/ ] \rightarrow /F/$	$(/i/, /a/, /d/)$
$/C/ \rightarrow /G/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /e/, /a/, /c/ ] \rightarrow /G/$	$(/e/, /a/, /c/)$
$/C/ \rightarrow /As/ \rightarrow /C/ \rightarrow [ /i/, /c/, /Des/ ] \rightarrow /As/$	$(/i/, /c/, /Des/)$

/C/ — /A/ → /C/ — /a/ — /A/	(/a/)
/f/ — /c/ → /f/ — [/C/, /As/, /Des/ — /c/	(/C/, /As/, /Des/)
/f/ — /F/ → /f/ — /C/ — /F/	(/C/)
/f/ — /As/ → /f/ — [/C/, /c/, /Des/] — /As/	(/C/, /c/, /Des/)
/c/ — /G/ → /c/ — /C/ — /G/	(/C/)
/c/ — /As/ → /c/ — [/C/, /f/, /Des/] — /As/	(/C/, /f/, /Des/)
/a/ — /e/ → /a/ — [/C/, /G/ — /e/]	(/C/, /G/)
/a/ — /d/ → /a/ — [/C/, /F/ — /d/]	(/C/, /F/)
/a/ — /F/ → /a/ — [/C/, /d/ — /F/]	(/C/, /d/)
/a/ — /G/ → /a/ — [/C/, /e/ — /G/]	(/C/, /e/)
/a/ — /A/ → /A/ — /C/ — /A/	(/C/)
/e/ — /G/ → /e/ — [/C/, /a/] — /G/	(/C/, /a/)
/d/ — /F/ → /d/ — [/C/, /a/] — /F/	(/C/, /a/)
/C/ — /Des/ → /C/ — [/c/, /f/, /As/] — /Des/	(/c/, /f/, /As/)
/c/ — /Des/ → /c/ — [/C/, /f/, /As/] — /Des/	(/C/, /f/, /As/)
/f/ — /Des/ → /f/ — [/C/, /c/, /As/] — /Des/	(/C/, /c/, /As/)
/As/ — /Des/ → /As/ — [/C/, /c/, /f/] — /Des/	(/C/, /c/, /f/)

В общем виде можно представить данные правила в виде схемы, аналогичной той, которая была дана в миноре.



Покажем, наконец, на примере порождение цепочки тональностей в мажоре. Представим процесс порождения в виде дерева, пользуясь введенными правилами.



и т. д.

Выписываем терминальную цепочку символов и убеждаемся в правильности порожденного тонального последования.

$\Theta - /C/ - /As/ - /c/ - /f/ - /C/ - /e/ - /a/ - /d/ - /F/ - /i/ - /As/ - /C/ - \Theta$

Введем далее в текст распространители:

$\Theta - /C/ - /As/ - /C/ - /i/ - /C/ - /D/ - /C/ - /e/ - /a/ - /d/ - /F/ - /i/ - /As/ - /C/ - /B/ - /C/ - \Theta$

Ко всему сказанному остается добавить, что с учетом вторичных детерминаторов процесс анализа и синтеза будет строиться уже в два этапа. Так, при синтезе сначала, как это уже было показано, порождается цепочка в пределах основной системы. Затем любой член этой полученной нами цепочки может быть рассмотрен как главный, и от него, как от ядра, внутри первой цепочки порождается некоторое последование, исходя из присущей этому элементу подсистемы, и т. д. Например, допустим, у нас имеется уже порожденная из основной системы цепочка  $\Theta - /c/ - /f/ - /Es/ - /c/ - \Theta$ ; примем  $/i/$  за центр подсистемы и породим из  $/f/$ , как из ядра, новую цепочку:  $/f/ - /B/ - /As/ - /f/$ . Подставим в первоначальный текст данную цепочку вместо  $/f/$ :  $\Theta - /C/ - /f/ - /B/ - /As/ - /f/ - /Es/ - /C/ - \Theta$ .

Итак, проверка работы построенной ранее системы убеждает нас в том, что мы имеем дело с моделью, в которой при помощи конечного числа строго формулируемых правил удастся получить на выходе бесконечное число правильных текстов, а каждому реальному тексту сопоставить его «глубинную» структуру, то есть тот исходный каркас, из которого данный текст может быть развернут путем применения правил синтеза.

Мы можем, следовательно, сделать конечный вывод о том, что применение принципов, предложенных в начале нашей работы, позволяет получить некоторые результаты, принципиально отличные от традиционных теоретических представлений, и в то же время хорошо согласующиеся с нашим интуитивным опытом. Оценка полученной модели определяется в конечном счете тем, что с ее помощью мы строго формальным путем можем построить правильный текст и произвести структурный анализ любого текста, показав отношения между его элементами, — то есть тем, что эта модель как бы имитирует реально происходящий процесс музыкального общения в его двусторонней сущности (создание — восприятие текстов). Можно надеяться, что дальнейшее применение принципа изоморфизма позволит перенести использованные здесь приемы исследования на другие уровни музыкальной структуры.

**ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ, РЕЦЕНЗИИ**

## О СЕМИОТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ТРАКТАТЕ МУКАРЖОВСКОГО

Работы Яна Мукаржовского не пужаются в научной рекомендации — они давно уже вошли в фонд классики мировой эстетической и семиотической мысли XX века. Публикуемый в настоящем издании фундаментальный труд «Эстетическая функция, норма и ценность» (1936) принадлежит к началу того научного периода, когда чешский ученый, синтезировав импульсы, идущие от русской формальной школы, немецкой классической эстетики и национальной традиции филолого-стилистических исследований, пришел к созданию оригинальной концепции искусства, методологически связанной с принципами Пражского лингвистического кружка.

Публикуемая работа отмечена стремлением преодолеть имманентный подход к искусству, свойственный ОПОЯЗ'у и рассмотреть художественную структуру в ряду социальных факторов. Это делает метод автора принципиально новым для середины 1930-х гг. и сохраняющим свое значение для современной науки. Особо следует подчеркнуть, что Мукаржовский рассматривает структуру не только как явление социально-контекстное, но и диалектически-динамическое. Ряд положений работы в дальнейшем уточнялся самим автором, однако, в целом, она сохраняет свое значение не только как факт истории науки, но и в кругу современных исследований.

Активное участие П. Г. Богатырева в создании Пражского лингвистического кружка делают данную публикацию органичной для настоящего сборника.

Настоящая публикация была в типографии, когда науку постигло — почти одновременно — два удара: 8 февраля в Праге скончался Я. Мукаржовский, 7 марта в Москве — М. М. Бахтин. Тому, что мы в сознании нашем ставим эти два имени рядом — причиной не только грустное совпадение дат кончины этих выдающихся ученых. Этому есть глубокие внутренние причины.

На первый взгляд может показаться, что научное творчество Мукаржовского и Бахтина дает более оснований для противопоставлений, чем сопоставлений, однако по глубокому замечанию И. Киреевского «только разногласие связует два различные созвучия». Различие исходных принципов и научных традиций, в русле которых развивались мысли этих ученых, лишь подчеркивает конечную общность их стремлений создать широкую философию культуры на основе теоретической семиотики. Продолжая усилия покойных исследователей, современный ученый вынужден постоянно обращаться к таким классическим трудам как «Марксизм и философия языка» и «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты».

Настоящая публикация впервые знакомит русского читателя с текстом этой последней работы.

Перевод предлагаемой работы с чешского выполнен В. А. Каменской, комментарий — О. М. Малевичем.

*Ю. Лотман*

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ, НОРМА И ЦЕННОСТЬ КАК СОЦИАЛЬНЫЕ ФАКТЫ

Ян Мукаржовский

### Предисловие

Трактат, который мы предлагаем здесь в виде книги, был уже частично опубликован в журнале «*Sociální problémy*» (год изд. IV, 1935), куда под названием «Эстетическая функция и эстетическая норма как социальные факты» вошли две первые его главы. Последующие две главы — третья и четвертая — впервые выходят в этой книге. Однако одновременность опубликования и возникновения отдельных частей работы не означает некоей раздвоенности ее содержания. Понятия эстетической функции, нормы и ценности так тесно связаны, что, по сути дела, представляют собой лишь три разных аспекта эстетического; поэтому рассуждение о любом из них без двух остальных неизбежно было бы неполным. Тем не менее каждое из этих понятий имеет свою специфическую проблематику; этим определяется трехступенчатое построение исследования (четвертая глава носит резюмирующий характер).

Необходимо предпослать настоящей работе несколько слов о ее замысле. Ей предшествовал ряд исследований, основывавшихся на конкретном материале, главным образом литературном, но каждый раз ведущих к обобщениям; в них постоянно доминировало стремление открыть основные принципы построения художественного произведения. Естественно, что исходная гносеологическая точка зрения — хотя в своей сущности она не изменилась и по-прежнему сводится к утверждению имманентности, то есть внутренней закономерности развития художественной структуры — с течением времени получила дальнейшее развитие. Если вначале проявлялось тяготение к теоретическим принципам русского формализма, последовательно защищавшего автономию искусства по отношению к явлениям других динамических рядов, с которыми оно соприкасается, то в дальнейшем становилось всё яснее, что даже последовательно проводимый постулат об имманентности развития позволяет и, более того, требует учитывать взаимосвязь искусства с этими другими рядами. Нужно, конечно, постоянно иметь в виду, что воздействиям извне, непрерывно стремящимся вывести развивающийся ряд из тождественности с ним самим, всегда противоборствует внутренняя энергия этого ряда, удерживающая его идентичность; только так можно понять развитие как закономерность. В качестве свидетельств этих двух последовательных этапов можно привести формалистическое исследование о «Мае» Махи, вышедшее в 1928 году (*Práce z vědeckých ústavů filosofické fakulty Karlovy university, XX*)<sup>1</sup>, и структуралистский анализ «Возвышенности природы» Полака, появившийся в 1934 году (*Sborník filologický III. třídy České akademie*, год издания X)<sup>2</sup>. Хотя первая из этих работ исходит из признания чистой автономии поэзии, а вторая принимает во внимание взаимосвязь лите-

ратуры с другими динамическими рядами, особенно с развитием общества, этим углублением гносеологической основы ни в коей мере не поставлены под сомнение конкретные результаты более ранней работы и для обеих исследований сохраняет силу тезис об имманентности развития.

Как только этим путем было устранено предположение о непроницаемой изолированности литературы от окружающих ее явлений, возникла необходимость уделять больше внимания развитию сферы искусства в целом, в контексте которой все отдельные виды искусства развиваются во взаимодействии (так что развитие одного из них не может быть полностью понято без учета параллельного развития остальных; ср., напр., характерное для последних лет влияние развития кино на развитие театра и наоборот). Поскольку, однако, и границы, отделяющие всю область искусства от внехудожественных эстетических явлений, динамически изменчивы, оказалось необходимым заняться также отношением искусства ко внехудожественным эстетическим явлениям. Но и вся сфера эстетических явлений, как художественных, так и внехудожественных, не изолирована от широкой области остальных явлений, в особенности — от всех разновидностей и продуктов человеческой деятельности; вследствие этого пришлось обратить внимание и на место эстетической функции среди остальных функций, которые могут приобретать, с точки зрения человека, различные явления, прежде всего явления культуры в самом широком смысле слова. Только расширенный таким образом гносеологический фон позволил вернуться к классическим, но известное время оставшимся в тени проблемам философии искусства, а именно к вопросу эстетической нормы и ценности. Отправной точкой исследования, разумеется, стал анализ эстетической функции, которая включает эстетическое в число социальных явлений и одновременно подчеркивает благодаря своему энергетическому характеру непрерывность имманентного развития эстетической области.

Естественно, что на подходах к настоящему исследованию и при работе над ним автор часто встречался с ранее высказанными взглядами, напр., с теорией школы Дессуара, доведенной до конечных следствий и наиболее глубоко продуманной в первую очередь Э. Утцетом; заслуга этой школы в том, что, подхватив инициативу Гюйо, она окончательно раздвинула горизонт эстетики, включив в сферу ее интересов всю область эстетического в широком смысле слова; неоднократно также представлялась возможность сослаться на высказывания представителей искусства, которые, решая проблемы, близкие их собственному творчеству, нередко приходили к общезначимым выводам. Так, напр., весьма важны теоретические формулировки поэта О. Уайльда, который в связи с символическим пониманием искусства тонко ощутил его знаковый (семиологический) характер; в качестве другого примера можно привести интерес братьев Чапек к периферийному искусству<sup>3</sup>, до тех пор игнорировавшемуся, между тем как в процессе развития оно является постоянным спутником «высокого» искусства, не только воспринимаящим его опыт, но и в свою очередь воздействующим на высокое искусство, так что без него история искусства не может быть понята во всей своей сложности. В особенности же нужно назвать два авторитета, соединявших художественное творчество с теоретическим изучением искусства, — Ф. Кс. Шальду<sup>4</sup> и О. Зиха<sup>5</sup>, научные завоевания которых были для автора этих строк исходным пунктом с самого начала его научной работы.

В тех случаях, когда наше исследование приближается к ранее высказанным взглядам, приведены соответствующие цитаты и ссылки. Однако автор в первую очередь стремился дать систематический очерк собственного понимания некоторых основных проблем эстетики. Поэтому не представлялось целесообразным давать по ходу изложения или систематически критику чужих взглядов; критика по ходу изложения всегда заключает в себе опасность деформации чужих мыслей, вырванных из первоначального контекста; систематический же обзор работ и точек зрения, касающихся отношения между искусством и обществом, с одной стороны, уже неоднократно пред-

принимался,\* а с другой, подобная попытка в настоящей книге затуманила бы основную ее задачу, сводящуюся к решению нескольких проблем общей эстетики с позиций социологии, но отнюдь не к критике методов конкретной социологии искусства, до сих пор в значительной степени не выясненных, поскольку они колеблются между каузальным и структуральным пониманием отношения между искусством и обществом. Настоящая работа представляется автору только первым этапом на пути к дальнейшим проблемам философии искусства, прежде всего к вопросу об участии индивидуума в процессе развития и к проблематике художественного произведения как знака.

*Братислава, июнь 1936 года.*

## I

Эстетическая функция занимает важное место в жизни отдельных индивидуумов и всего общества. Хотя круг людей, непосредственно соприкасающихся с искусством, сильно ограничен, с одной стороны, относительной редкостью эстетического дарования — или по крайней мере сужением его в отдельных случаях до способности к восприятию лишь определенных видов искусства, — с другой стороны, препонами социального расслоения (ограниченная возможность доступа к художественным произведениям и эстетическому воспитанию у некоторых слоев общества), тем не менее результаты воздействия искусства простираются и на людей, не имеющих к нему прямого отношения (ср., напр., воздействие поэзии на развитие системы языка). Кроме того, эстетическая функция имеет значительно более широкую сферу воздействия, чем только область самого искусства. Любой предмет и любой процесс (природный или связанный с человеческой деятельностью) может стать носителем эстетической функции. Это утверждение не равнозначно панэстетизму, ибо: 1. утверждается лишь возможность, а вовсе не обязательность всеобъемлющего воздействия эстетической функции; 2. заранее не пред установлено, что во всей сфере проявления эстетической функции она будет занимать ведущее положение среди остальных функций; 3. не может быть и речи о смешении эстетической функции с другими функциями или о трактовке других функций лишь как видоизменений эстетической функции. Мы только заявляем о своей солидарности с мнением, согласно которому не существует резких границ между эстетической и внеэстетической областями. Не существует предметов и действий, которые бы по самой своей сути или внутренней организации вне зависимости от времени, места и оценивающего были носителями эстетической функции, и не существует предметов и действий, которые опять-таки по самой своей реальной природе были бы с непреложностью исключены из сферы ее влияния. На первый взгляд этот тезис может показаться преувеличением. Желая опровергнуть его, нетрудно привести примеры вещей и актов, как будто бы совершенно неспособных стать носителями эстетической функции (тут можно назвать, допустим, некоторые основные физические процессы, такие, как дыхание, или же чрезвычайно абстрактные мыслительные комбинации), и наоборот, привести примеры явлений, которые всей своей конструкцией предназначены для эстетического воздействия, — в особенности это касается произведений искусства. Однако современное искусство, которое, начиная с эпохи натурализма, при выборе тематики не исключает ни одной области действительности и, начиная с кубизма и родственных ему направлений в других видах искусства, не ставит никаких ограничений при выборе материала и техники, а в равной мере и современная эстетика, настойчиво подчеркивающая безграницность эстетической области (Ж. М. Гюйо, М. Дессуар и его школа и другие), достаточно

---

\* Ср., напр.: H. A. Needham. Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle, Paris, 1926. H. Lützel. Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn, стр. 59 и последующие.

красноречиво свидетельствуют о том, что эстетическими фактами могут стать и такие вещи, которым мы, придерживаясь традиционного понимания, никогда не приписали бы эстетического воздействия. В качестве примера напомним высказывание Гюйо: «Глубоко дышать, чувствовать, как кровь очищается при соприкосновении с воздухом — разве это не упоительное наслаждение, которому было бы нелегко отказать в эстетической ценности?» (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*) или слова Дессуара: «Если мы называем прекрасными машину, решение математической задачи, организацию определенной общественной группы, это нечто большее, чем простой оборт речи» (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1906). Можно привести и противоположные примеры, когда художественные произведения, которые являются привилегированными носителями эстетической функции, могут ее лишиться, и в таком случае их уничтожают как ненужные (ср. исчезновение старых фресок и сграффито под новой побелкой или штукатуркой) или используют, не учитывая их эстетического предназначения (ср. превращение старых дворцов в казармы и т. д.). Существуют, разумеется, — и в искусстве и вне искусства — вещи, своей внутренней организацией предназначенные для эстетического воздействия; это даже отличительное свойство искусства. Однако активная приспособленность к несению эстетической функции не представляет собой реального качества предмета, хотя бы и намеренно для этого созданного, а дает о себе знать лишь при определенных обстоятельствах, то есть в определенном общественном контексте: явление, которое было привилегированным носителем эстетической функции в известную эпоху, в известной стране и т. п., может оказаться неспособным нести эту функцию в другую эпоху, в другой стране и т. д.; история искусства дает достаточно примеров того, как первоначальная эстетическая и даже художественная ценность определенного творения была вновь открыта лишь в результате научных изысканий (ср., напр.: Н. С. Трубецкой. «Хождение» Афанасия Никитина как литературный памятник, «Версты», 1926, Париж, или: R. Jagoditsch. *Der Stil der altrussischen Vitae*, в сборнике докладов II-го международного съезда славистов, Варшава, 1934 г.).

Итак, границы эстетической сферы не даны самой реальностью и весьма изменчивы. Это становится самоочевидным в особенности с точки зрения субъективной оценки явлений. В своем окружении мы знаем людей, для которых всё приобретает эстетическую функцию, и наоборот, мы знаем и таких людей, для которых эстетическая функция существует в минимальной мере; более того, мы из собственного опыта знаем, что граница между эстетической и внеэстетической сферой, зависящая от меры эстетической восприимчивости, для каждого из нас изменяется с возрастом, изменением самочувствия и даже с настроением минуты. Но едва мы покинем точку зрения индивидуума и взглянем на вещи с позиций социального контекста, окажется, что, несмотря на все мимолетные индивидуальные оттенки, существует весьма стабильное распространение эстетической функции в мире предметов и действий. Конечно, рубеж между сферой воздействия эстетической функции и явлениями внеэстетическими и в этом случае не будет абсолютно четким, поскольку в самом проявлении эстетической функции есть широкая шкала градаций и чрезвычайно редко можно с полной уверенностью сделать вывод об отсутствии даже самых слабых остаточных эстетических признаков. Однако всегда можно объективно — на основании симптомов — установить меру проявления эстетической функции в том, как мы благоустроиваем свое жилище, одеваемся и т. п.

Но стоит только переместить нашу точку зрения во времени или пространстве или от одной социальной формации к другой (напр., от одного общественного слоя к другому, от поколения к поколению и т. п.), как мы увидим, что в результате этого каждый раз изменяется и местоположение эстетической функции, а также границы ее воздействия. Так, напр., эстетическая функция пищи во Франции явно сильнее, чем у нас; эстетическая функция одежды в нашей городской среде проявляется у женщин в большей

степени, чем у мужчин, но это различие часто не имеет места в среде, где носят народную одежду; эстетическая функция одежды имеет различный характер и в зависимости от типических ситуаций, возникающих в определенном социальном контексте: так, будет значительно ослаблена эстетическая функция рабочей одежды по сравнению с одеждой праздничной. Что касается временных сдвигов, то можно констатировать, что, в отличие от нашего времени, еще в XVII веке (в эпоху рококо) мужская одежда обладала столь же сильной эстетической функцией, как и женская; после мировой войны эстетическая функция одежды и жилья получила значительно более широкое социальное распространение и стала проявляться в гораздо большем количестве ситуаций, чем до войны.

Таким образом, при разграничении эстетической и внеэстетической сфер нужно всегда помнить, что имеются в виду отнюдь не области, строго отделенные и не связанные друг с другом. Обе эти сферы находятся в постоянном динамическом взаимодействии, которое можно охарактеризовать как диалектическую антиномию. Нельзя исследовать состояния или развитие эстетической функции, не поставив вопрос, сколь широка (или в иных случаях — сколь узка) область ее распространения; являются ли ее границы относительно четкими или расплывчатыми; обнаруживается ли она равномерно во всех прослойках социального контекста или только в известных слоях и в известной среде — всё это применительно к определенной эпохе и определенному общественному целому. Иными словами, для состояния и развития эстетической функции характерно не только то, где и как она проявляется, но и то, в какой мере и при каких обстоятельствах она отсутствует или хотя бы ослабевает.

Обратимся теперь ко внутренней организации самой эстетической сферы. Мы уже сказали, что она весьма неоднородна, с одной стороны, по интенсивности эстетической функции у разных явлений, с другой стороны, по отношению ее к отдельным формациям данного общественного целого. Есть, однако, определенная грань, разделяющая всю многообразную сферу эстетического на две основные области в зависимости от соотносительного значения эстетической функции среди других функций: речь идет о грани, которая разделяет искусство и внехудожественные эстетические явления. Граница между искусством и остальной сферой эстетического и даже граница между ним и внеэстетическими явлениями важна не только для эстетики, но и для истории искусства, ибо ответ на этот вопрос играет решающую роль при отборе исторического материала. Может показаться, что художественное произведение однозначно характеризуется определенной фактурой (тем, как оно сделано). В действительности этот критерий, причем не без ограничений\*, сохраняет силу только для социального контекста, которому оно адресовано или было адресовано первоначально. Если же перед нами произведение, обязанное своим возникновением обществу, хронологически или пространственно от нас удаленному, то мы не можем, руководствуясь лишь своим собственным мнением, определить его место среди других социальных явлений. Как уже упоминалось, часто приходится путем сложных научных изысканий устанавливать, был ли данный предмет в соответствующем социальном контексте художественным произведением; никогда нельзя исключить, что первоначально функции произведения были совершенно иными чем те, которые мы предполагаем в нем, исходя из нашей системы ценностей. Кроме того, переход от искусства ко всему, что находится вне его, носит постепенный характер и порою почти неуловим. Возьмем в качестве примера архитектуру: она включает в себя непрерывный ряд строительных объектов — от зданий без какой бы то ни было эстетической функции вплоть до художественных памятников, и тут часто невозможно определить грань, с которой начинается искусство. Если мы будем говорить более точно, то ее, собственно, нельзя

\* Ср. историю со скульптурой Родэна «L'âge d'or», по поводу которой первоначально высказывалось пренебрежительное мнение, что это всего-навсего слепок с настоящего тела.

строго определить даже в тех случаях, когда речь идет о сооружениях, связанных с нашим социальным контекстом; разумеется, в еще меньшей степени это возможно сделать, если речь идет об объектах, воспринимающихся как экзотические в результате их географической или исторической удаленности от нас. Есть, наконец, еще третья затруднение, на которое указал Э. Утитц (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II*, Stuttgart, 1920, стр. 5), говоря: «Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert»\*. Другими словами, проблема эстетической оценки художественных произведений принципиально отличается от проблемы границ искусства: даже то художественное произведение, которому мы, со своей точки зрения, даем отрицательную оценку, относится к контексту искусства, ибо именно применительно к этому контексту оно оценивается. Конечно, на практике бывает очень нелегко руководствоваться подобным теоретическим принципом, особенно когда речь идет о так называемом периферийном или, как его называл Й. Чапек, «самом скромном искусстве». Если применительно к такому произведению (напр., к «роману для служанок» или к размалеванной вывеске) мы задаем себе вопрос, функционирует ли оно как явление искусства, то легко может случиться, что мы подменим установление факта наличия функции оценкой.

Как явствует из всего сказанного, переход от искусства к внехудожественной сфере и даже к сфере внеэстетической так трудно различим и определение их границ так сложно, что по-настоящему точное разграничение представляется иллюзией. Следует ли в таком случае отказаться от всяких попыток установить подобную границу? Несмотря ни на что, мы слишком остро ощущаем, что различие между искусством и сферой просто «эстетических» явлений существенно. В чем оно заключается? В том, что в искусстве эстетическая функция является функцией доминирующей, в то время как вне искусства она, даже если и присутствует, занимает второстепенное положение. Можно было бы, разумеется, возразить, что нередко и в искусстве автор или публика программно подчиняют эстетическую функцию иной функции, ср., напр., требование тенденциозности в искусстве. Однако это возражение неубедительно: если произведение спонтанно относится нами к сфере искусства, выделение какой-нибудь иной функции, кроме эстетической, мы оцениваем как полемику с самой сутью искусства и его назначением, а не как нормальный случай. Более того, нужно сказать, что преобладание какой-либо из внеэстетических функций — явление частое в истории искусства; однако гегемония эстетической функции всегда воспринимается как случай основной, «немаркированный», тогда как гегемония иной функции всегда «маркирована», то есть выступает как нарушение нормального состояния<sup>6</sup>. Это соотношение между эстетической функцией и остальными функциями искусства логически вытекает из самого характера искусства как сферы явлений *katexochén*\*\* эстетических\*\*\*. Наконец нужно напомнить, что предпосылка, согласно которой эстетическая функция занимает преобладающее место, в полной мере имеет силу лишь при осуществлении взаимной дифференциации функций; существуют, однако, такие условия среды, которые не знают последовательного распределения функциональных сфер, каково, напр., общество средневековое или фольклорное; хотя и в подобных случаях характер взаимоподчинения функций в процессе развития может

---

\* «Присутствие искусства — это нечто совсем иное, чем его ценность» <нем.> (прим. перев.).

\*\* По преимуществу <греч.> (прим. перев.).

\*\*\* В связи с этой и несколькими предшествующими фразами следует заметить, что от случая коллективно постулированного преобладания какой-либо внеэстетической функции надо отличать индивидуальные отклонения, обусловленные психо-физическими данными индивидов: некоторые люди читают романы исключительно ради обогащения своих знаний или ради чувственного возбуждения, оценивают картину только как сообщение о действительности. Разумеется, для людей такого типа художественное произведение функционирует не как факт искусства, а либо как явление совершенно внеэстетическое, либо как явление лишь эстетически окрашенное; их отношение к искусству не может считаться адекватным и служить нормой.

изменяться, но не в такой мере, чтобы какая-либо из них окончательно и явно возобладала над остальными.

Речь, следовательно, опять идет об антиномии, подобной той, какую мы установили на рубеже эстетической и внеэстетической сфер: там противостояли друг другу полное отсутствие эстетической функции и ее наличие, здесь — подчиненность эстетической функции и ее гегемония в иерархии функций. Таким образом, сфера эстетического не разорвана на две непроницаемо отделенные друг от друга области, а представляет собой единое целое, в котором действуют две противоположные силы, одновременно организующие и дезорганизующие это целое, то есть поддерживающие в нем состояние непрерывного движения и развития. Если мы с этой стороны взглянем на искусство, то постоянное обновление и расширение сферы эстетических явлений предстанет перед нами как его основная задача; подробнее об этом будет сказано во второй главе настоящего исследования, при анализе эстетической нормы.

Нельзя раз и навсегда установить, что является искусством и что ни в коем случае таковым не является. Выше мы привели некоторые примеры постепенного перехода от сферы искусства к тому, что находится вне ее, и даже колебаний между двумя этими сферами. Теперь мы попытаемся дать более подробный и систематический перечень примеров, чтобы явственно выступило, сколь многократно и многообразно проявляется именно на этой промежуточной территории противоборство двух сил, определяющих эволюцию и состояние эстетической сферы:

1. Некоторые виды искусства представляют собой составную часть непрерывного ряда, в который входят также явления внехудожественные и даже внеэстетические. В качестве примера мы привели архитектуру, но в точности такое же положение занимает и литература. В архитектуре с эстетической функцией конкурируют практические функции (напр., защита от изменений погоды и т. д.), в литературе — коммуникативные функции. Можно назвать целый вид языковых явлений, расположенных на рубеже между сообщением и искусством. Это, к примеру, ораторское искусство. Собственная цель ораторского искусства, в особенности наиболее типичных его форм, таких, как политическая или церковная элоквиенция, — оказывать влияние на убеждения слушателей, и наиболее действенное его орудие — эмоциональный язык (предназначенный для выражения чувств). Но поскольку эмоциональный язык — как устойчивая составная часть языковой системы — часто ставляет выразительные средства поэтическому искусству\*, ораторское искусство, особенно в некоторых своих разновидностях и в определенные периоды своего развития, настолько легко и настолько далеко проникает на территорию искусства поэтического, что его воспринимают и оценивают именно как искусство, и напротив, есть разновидности красноречия и периоды его развития, подчеркивающие коммуникативный характер ораторского искусства. Подобное же колебание между особенностями поэтического искусства и особенностями сообщения характерно и для эссе. В этой связи можно назвать и некоторые виды поэтического искусства, самая суть которых составляет склонность к колебаниям между первенством эстетической и коммуникативной функций; это прежде всего дидактическая поэзия и беллетризованные биографии. Впрочем, и грань между поэзией и художественной прозой в значительной мере определяется большей степенью участия в прозе коммуникативной функции, то есть функции внеэстетической, по сравнению с поэзией. — И в других видах искусства преобладание эстетической функции не является абсолютным. Драма осциллирует между искусством и пропагандой; история строительства чешского Национального театра<sup>7</sup> наглядно показывает, что решающую роль сыграли при этом мотивы внеэстетические, прежде всего потребности национально-патриотической пропаганды. — Танец

\* Некоторые лингвисты, напр., Ш. Балли, даже отождествляют, разумеется, ошибочно, поэтический язык с эмоциональным, игнорируя существенное различие между высказыванием самоцельным (поэзия) и коммуникативным (воздействием на чувство).

как искусство тесно связан с физическим воспитанием, имеющим гигиеническую функцию и порой принимающим такие формы, где физическое воспитание и танец неразличимы друг от друга (школа Далькроза)<sup>8</sup>; наряду с этим, в танце, опять-таки часто в качестве сильных конкурентов эстетической функции, находят применение религиозная (ритуальный танец) и эротическая функции.

Переходим к изобразительному искусству, исключая архитектуру, о которой здесь уже была речь, то есть к живописи и вааянию. И тут существуют — целиком вне сферы искусства — творения чисто коммуникативные, напр., природоведческие картины и модели. Встречаются и такие случаи, когда эстетическая функция находит применение в роли второстепенной функции, наряду с другой, преобладающей функцией (напр., карта как декоративный предмет), и есть явления, находящиеся на самой грани искусства и внеэстетической сферы (напр., живописная, графическая и пластическая реклама). Хотя плакат относится ко внехудожественной сфере, ибо основное его назначение пропагандистское, тем не менее можно проследить непрерывную историю плаката как факта изобразительного искусства.

Существует также вид живописи и вааяния, целиком относящийся к художественной сфере, но всё же по самому своему существу колеблющийся между сообщением и самоцельным проявлением, это портрет, который одновременно представляет собой изображение личности, оцениваемое на основе критерия правдивости, и художественное построение без обязательной соотносительности с реальностью. Этим портрет функционально отличается от непортретной картины, даже в том случае, если она реалистически воссоздает внешний вид модели. Итак, мы, наконец, подошли к музыке. Из всех видов искусства здесь в наименьшей степени проявляется прямая связь с внехудожественной сферой. Это обусловлено особым характером материала музыки — тона, который, будучи неизбежно воспринимаем как составная часть тональной системы, уже в самом себе заключает эстетическую окраску; ср. известную новеллу Грильпарцера «Der arme Spielmann»\*, герой которой приводит себя в эстетический экстаз, беря всё время один и тот же тон. Тем не менее можно привести примеры, когда эстетическая функция в музыке является лишь сопутствующей функцией, а отнюдь не доминирующей; таковы, напр., мелодические сигналы (военные и т. п.), а также рекламные выкрики нараспев (на вокзале, на улице), главная цель которых обратить внимание на товар. Осциллирование между преобладанием эстетической функции и преобладанием какой-либо иной функции проявляется, напр., в маршевой музыке или в пении, сопровождающем работу; в национальных и государственных гимнах с эстетической функцией конкурирует функция символическая, то есть известный оттенок коммуникативной функции. Чтобы завершить перечень, нужно упомянуть еще о множественности и колеблющемся характере функций музыкального фольклора, о котором, разумеется, мы не имеем здесь возможности говорить подробно.

2. Мы рассмотрели случаи, когда искусство переходит в сферу явлений внехудожественных и даже внеэстетических. Теперь настала очередь привести примеры противоположного характера; дело в том, что существуют явления, по сути своей имеющие корни вне искусства, однако приближающиеся к искусству, не становясь им во всех своих разновидностях, каковы, напр., кино, фотография, художественное ремесло, садоводство. Нагляднее всего сближение с искусством проявляется в фильме. Некоторыми своими сторонами кино весьма родственно ряду видов искусства, особенно эпической поэзии, драме, живописи. В разные периоды своего развития оно, действительно, сближается то с одним, то с другим из них. У него есть также предпосылки, чтобы стать самобытным искусством, которое достигает преобладания эстетической функции лишь ему свойственными средствами. Чаплин создает тип актерской игры, характерной исключительно для кино и совершенно отличной

---

\* «Бедный музыкант» <нем.> (прим. перев.).

от театральной актерской игры (мимика и жестикация, рассчитанные на восприятие с близкого расстояния), а русские режиссеры, такие как Эйзенштейн, Вертов, Пудовкин, доводят до совершенства использование специфического для кино пространства, третье измерение которого дано подвижностью камеры. С другой же стороны — и в первую очередь — кино представляет собой род индустрии; поэтому чисто коммерческие критерии определяют предложение и спрос продукции кино в значительно большей степени, чем это имеет место в каком-либо ином виде искусства; поэтому также кино — как всякое промышленное производство — даже помимо желания вынуждено незамедлительно осваивать каждое новое усовершенствование своей технической базы. В этом отношении достаточно сравнить сознательный отбор, который проводит музыка в разные периоды, извлекая из запаса технических доступных в данный момент возможностей ограниченный репертуар инструментов соответственно своим конкретным художественным задачам, с головокружительным темпом внедрения звукового кино, в результате которого были ликвидированы — и в ближайшее время явно не будут восстановлены — предпосылки художественного развития, завоеванные немым фильмом. Хотя кино постоянно обнаруживает тенденцию к тому, чтобы стать искусством, до сих пор нельзя сказать, что оно уже переместилось в сферу, где эстетическая функция является де-юре доминантной. Несколько иначе обстоит дело с фотографией. Осциллируя на грани самоцельности и коммуникативности, она тем не менее воспринимает такое свое положение как составную часть собственной сущности. На первых порах фотография расценивалась как новый вид живописной техники (ср. эпиграмму Гавличека «Дагерротип»<sup>9</sup>: «Живописцы изощрялись, / но со светом не справлялись, / Видя, что в них проку нет, / стал живописать сам свет»). Большею частью ею занимались художники, использовавшие и композиционные приемы живописи. Постепенно в руках профессиональных фотографов она превращается в явление внеэстетическое, чисто коммуникативное: понятия «фотография» и «картина» становятся противоположными. Под влиянием импрессионизма фотография (особенно любительская) вновь сближается с живописью. В конечном счете она осознает свое специфическое назначение быть на грани. Для осциллирующего характера фотографии типично, что на протяжении всего ее существования основной или по крайней мере важнейшей ее разновидностью был портрет, основанный, как мы отметили выше, на том же осциллировании.

Опять же иное отношение, чем фотография, имеет к искусству так называемое художественное ремесло. Мы подразумеваем явление исторически и хронологически четко ограниченное (рубеж XIX и XX столетий), а отнюдь не постоянное обозначение некоторых видов ремесла, напр., ювелирного искусства, как это бывает принято в руководствах по истории искусства. Разумеется, ремесло, занимающееся изготовлением предметов повседневного обихода, в большинстве своих отраслей всегда имело известную эстетическую окраску и даже внешне тесно сотрудничало с искусством (цех живописцев как одна из организаций ремесленников). Однако этому спокойному параллелизму приходит конец с возникновением так называемого художественного ремесла, и между ним и искусством устанавливаются совсем иные взаимоотношения: ремесло пытается теперь перейти свои границы, превратиться в искусство. Со стороны ремесла речь шла о попытке спасти рукодельные промыслы, теряющие всякий практический смысл в результате конкуренции фабричного производства; гипертрофированная эстетическая функция должна была возмещать лишившиеся своего значения практические функции ремесла, которые лучше осуществлялись фабричным производством. Со стороны искусства, приветствовавшего наплыв художественного ремесла (вспомним деятельность художников-проектантов), речь шла о возобновлении контакта с материалом в буквальном смысле слова, напр., с деревом, камнем, металлом и т. д., ибо искусство (в особенности архитектура, наиболее близкая ремеслу) в период стремительного размаха производственной техники

утратило ощущение материала; новые виды материалов оно допускало только в качестве заменителей, игнорируя их специфические свойства, и в конце концов пришло к абсолютному насилию над материалом: ср. архитектуру модерн. Путь для развития художественного ремесла теоретически был подготовлен как раз анализом материала искусства: см. книгу Г. Сепера «Der Stil», опубликованную в 1860—1863 гг. Ремесло, для которого свойства материалов (например, прочность) в силу совершенно практических причин весьма существенны, не могло не способствовать использованию в искусстве формальных возможностей, предоставляемых материалом. Однако как только ремесло полностью вступило в сферу искусства, то есть стало производить уникальные изделия с преобладающей эстетической функцией, оно лишилось своей непосредственной практической функции: начало изготавливать сосуды, из которых «жалко» было пить, мебель, которой «жалко» было пользоваться, и т. д. Вскоре стали появляться даже стаканы, из которых трудно было пить и т. д. Этот упадок практических функций ремесла прекрасно вскрывает анекдот Лоса о седельщике (Trotzdem, Innsbruck, 1931, стр. 15 и последующие): Жил-был седельщик, который изготавливал безукоризненные в практическом отношении седла; но он хотел изготавливать такие седла, чтобы они были еще и современными. И пошел он за советом к профессору, человеку искусства; тот изложил ему принципы художественного ремесла. Мастер на основе этих рекомендаций попытался изготовить образцовое седло, но получилось у него такое же седло, какие он изготавливал раньше. Профессор упрекнул его в недостатке фантазии, предложил своим ученикам сделать эскизы и сам набросал несколько. Увидев эскизы, седельщик обрадовался и сказал профессору: «Господин профессор, ежели бы я так мало смыслил в верховой езде, свойствах кожи и своем ремесле, и у меня была бы фантазия не хуже вашей». — Художественное ремесло было в значительной мере аномалией, но в то же время, как мы видели, необходимым и закономерным фактом развития эстетической сферы. Беглый взгляд, брошенный на него, раскрыл нам новый аспект диалектического взаимоотношения между искусством и сферой внехудожественных эстетических явлений.

Из перечисленных выше примеров нужно еще задержаться на взаимоотношении между искусством и садоводством. Садоводство, собственное назначение которого заключается в выращивании растений, приближается к искусству и даже становится им в том случае, если архитектура требует приспособления природы к строительным объектам. Поэтому мы наблюдаем особенно сильный размах садоводства как искусства в эпоху барокко и рококо, когда строители замков нуждались в помощи садоводов (Ленотр в Версале); в наше время с участием садоводства в первую очередь считается урбанистическая концепция, дающая на основе единого плана архитектурное решение всей площади города; см., например, созданный Ле Корбюзье план «Ville radieuse»\*, в котором «дома и небоскребы на сваях возвращают всю землю транспорту, и более всего — пешеходу; вся территория города превращается в парк» (К. Teige<sup>10</sup>. Nejmenší byt. Praha, 1932, стр. 142).

3. Наконец упомянем еще о двух особых случаях, которые мы относим к одной категории не в силу их родственности — ее между ними нет, — а в силу отличия их от примеров, приведенных в пунктах 1 и 2. Речь идет о религиозном культе и красоте природы (особенно пейзажа) в их отношении к искусству. — Известно, что религиозный культ содержит, как правило, значительную долю эстетических элементов; во многих религиях эстетизация культа заходит так далеко, что искусство становится его интегральной составной частью (см. католическое и православное церковное искусство). Культ нередко бывает настолько пропитан эстетической функцией, что теоретики смело провозглашают его искусством, особенно в периоды, когда собственно религиозная сторона культа ослаблена (ср., напр., возрождение рели-

\* «Радостный город» <фр.> (прим. перев.).

гиозности у таких романтиков, как Шатобриан, после господства атеизма в период Французской революции). Однако для церкви доминирующей стороной культа всегда является религиозная функция. Если церковь тем не менее позволяет искусству стать интегральной составной частью культа, делается это с условием, что оно подчинится предписаниям, чуждым его собственной сути, подчинится нормам, касающимся не только темы, но и художественного построения произведения (ср., напр., синие мантии средневековых мадонн). Цель этих предписаний — ставить на пути эстетической функции преграды, которые, однако, не должны ее подавить или низвести до второстепенной роли, а должны лишь превратить ее в близнеца иной функции. Можно сказать, что в церковном искусстве (а в известной мере и во всей сфере соответствующего культа) существуют одновременно *две доминантные функции*<sup>11</sup>, одна из которых, религиозная, делает из второй, эстетической, средство своей реализации; речь идет, таким образом, скорее об определенной контаминации, чем об иерархизации функций. Что касается средневекового религиозного искусства, то нужно помнить, что среда, из которой это искусство выросло, не знала — подобно тому как этого до сих пор не знает фольклорная среда — четкой взаимной дифференциации отдельных функций. — Второй случай, о котором мы хотели упомянуть, — это прекрасное в пейзаже. Природа сама по себе есть явление внехудожественное, если к ней не прикоснулась человеческая рука, руководимая эстетической тенденцией. Несмотря на это, пейзаж может воздействовать как художественное произведение. Разрешение этой загадки — у нас оно было намечено Гостинским<sup>12</sup> в работе «*Co jest malebné?*» (издание Зд. Неудлого, Прага, 1912), четко его сформулировали Ш. Лало (*Introduction à l'esthétique*, Paris, стр. 131) — простое: «В восприятии эстетически воспитанных людей искусство отражается в природе и сообщает ей свой блеск». Преобладание эстетической функции привнесено здесь извне.

Примеры, приведенные в предшествующих абзацах, имели единственную цель — показать многообразие перехода от искусства к сфере внехудожественных эстетических явлений и к внеэстетической сфере. Как выяснилось, искусство не является замкнутой областью; не существует ни четких границ, ни строгих критериев, которые отличали бы искусство от того, что находится за его пределами. Целые профессиональные области могут стоять на грани между искусством и остальными эстетическими, а в отдельных случаях и внеэстетическими явлениями. В процессе развития искусство неустанно изменяет сферу своего воздействия: расширяет ее и вновь сужает. Несмотря на это — и как раз поэтому — сохраняет полную полярность господства и подчиненности эстетической функции в функциональной иерархии; без этой полярности развитие эстетической сферы лишилось бы смысла, ибо именно она определяет динамику последовательного движения.

В качестве итога всего, что было сказано о распространении и воздействии эстетической функции, можно сделать следующие выводы:

1) Эстетическое само по себе не является реальным свойством вещей и не имеет прямой связи с какими-либо их свойствами. 2) Эстетическая функция вещей не находится и в полной власти индивидуума, хотя, с чисто субъективной точки зрения, всё что угодно может приобрести эстетическую функцию (или, наоборот, лишиться ее) независимо от своего склада. 3) Стабилизация эстетической функции является делом коллектива, эстетическая функция есть элемент отношения человеческого коллектива к миру. Поэтому определенная степень распространения эстетической функции в мире вещей всегда связана с определенным общественным целым. То, как подобное общественное целое относится к эстетической функции, в конечном счете предопределяет и характер объективного созидания вещей, имеющих своей целью эстетическое воздействие, и субъективный эстетический взгляд на вещи. Так, напр., в периоды, когда коллектив склоняется к интенсивному использованию эстетической функции, индивидууму также предоставляется большая свобода в его эстетическом отношении к вещам, активном (при их

создании) или пассивном (при их восприятии). Тенденция к расширению или сужению эстетической сферы, будучи фактом социальным, всегда сопровождается рядом параллельных симптомов. В этом смысле, напр., символизм в поэзии и декаданс со свойственным им панэстетизмом представляют собой явления, параллельные и однозначные с художественным ремеслом того времени, сверх всякой меры расширявшим сферу искусства; и всё это — симптомы гипертрофии эстетической функции в современном социальном контексте. Подобную же цепь параллельных фактов можно привести и в наше время: современная (конструктивистская) архитектура в теории и на практике стремится избавиться от черт, свойственных искусству, и заявляет о своем честолюбивом намерении стать наукой, точнее сказать, аппликацией научных данных, прежде всего социологических; с другой стороны, возникает сюрреализм в поэзии и живописи, исходящий из научных исследований области подсознательного; частично сюда можно отнести и воздействие социалистического реализма в литературе, особенно русской, требующего в первую очередь синтетического описания и пропаганды нового общественного строя. Общий знаменатель этих весьма различных и отчасти взаимоисключающих тенденций — полемика против «художественности», столь подчеркивавшейся еще в недавно минувшее время, то есть, иными словами, реакция на абсолютное преобладание эстетической функции в искусстве, реакция, сказывающаяся в сближении искусства со сферой внеэстетических явлений.

Таким образом, сфера эстетического развивается как целое и, кроме того, находится в постоянном взаимоотношении и с теми сторонами действительности, которые в данный момент вообще не являются носителями эстетической функции. Такое единство и такая целостность возможны лишь на основе коллективного сознания, прядущего нити связей между вещами, которые оно делает носителями эстетической функции, и соединяющего в единое целое взаимоизолированные состояния индивидуального сознания. Коллективное сознание мы не гипостазируем<sup>13</sup> как психологическую реальность\* и не подразумеваем под этим словом простое суммарное обозначение комплекса элементов, общих для отдельных индивидуальных состояний сознания. Коллективное сознание — факт социальный; его можно определить как местонахождение отдельных систем явлений культуры, каковы, напр., язык, религия, наука, политика и т. д. Эти системы суть реальности, хотя с помощью органов чувств их нельзя непосредственно воспринять: факт своего существования они подтверждают тем, что оказывают на эмпирическую действительность нормообразующее воздействие; так, напр., отклонение от языковой системы, бытующей в сознании коллектива, спонтанно ощущается и оценивается как ошибка. В коллективном сознании и сфера эстетического предстает прежде всего как система норм, о чем будет сказано во второй главе этого исследования.

Мы не должны, однако, понимать коллективное сознание абстрактно, то есть безотносительно к конкретному коллективу, являющемуся его носителем. Этот конкретный коллектив, общественное целое, внутренне дифференцирован, заключая в себе различные слои и неоднородную среду. Трудно представить, чтобы то, что мы называем сознанием такого коллектива, не отражало общественной разьединенности; всё это, конечно, относится и к эстетической сфере. Само искусство, хотя оно вследствие гегемонии эстетической функции и вытекающей из этого значительной автономности до известной степени изолировано от действительности и изъято из прямого активного контакта с формами и тенденциями общественного бытия (ср. известную формулу Канта: «das interesselose Wohlgefallen»\*\*), выдвигает ряд сложных социологических проблем. В еще большей мере это характерно для внехудожественной сферы, к которой в первую очередь приковано наше

\* Такую ошибочную интерпретацию может вызвать лишь не слишком удачный термин «коллективное сознание».

\*\* «Незанимательное наслаждение» <нем.> (прим. перев.).

внимание. Эта сфера включена в систему общественной морфологии и принимает участие в общественных акциях.

Возможность установить взаимоотношение между эстетической сферой и конкретным устройством и бытием общественного целого представится нам в основном во второй главе — при анализе эстетических норм. Однако несколько замечаний о социологических аспектах самой категории эстетического можно сделать и с точки зрения эстетической функции.

1. Эстетическая функция может стать фактором общественной дифференциации в тех случаях, когда определенная вещь (иногда акт) в одной общественной среде обладает эстетической функцией, а в другой не обладает, или когда в одной общественной среде эстетическая функция такой вещи проявляется в меньшей степени, чем в иной среде. В качестве примера приведем факт, установленный П. Богатыревым<sup>14</sup> («Germanoslavica», год издания II): рождественская елка, несущая в городах преимущественно эстетическую функцию, в деревнях восточной Словакии, куда она попала из городов как «девальвированная культурная ценность», играет прежде всего магическую роль.

2. Роль фактора общественного бытия эстетическая функция выполняет благодаря своим основополагающим свойствам. — Главное из них Э. Утитц (Philosophie in ihren Einzelgebieten, Aesthetik und Philosophie der Kunst, стр. 614) определил как способность изолировать предмет, затронутый эстетической функцией. Весьма сходно с этим и определение, согласно которому эстетическая функция означает сосредоточение максимального внимания на данном предмете (L. Rotschild, Basic Concepts in the Plastic Arts, The Journal of Philosophy, т. XXXII, 1935, № 2, стр. 42). Всюду, где в социальном бытии появляется потребность выделить какой-нибудь акт, вещь или личность, обратить на нее внимание, освободить ее от нежелательных связей, эстетическая функция выступает как сопровождающий фактор; такова, напр. эстетическая функция любого церемониала (включая церемониал религиозных культов), такова эстетическая окраска празднеств. Ввиду своей изолирующей способности эстетическая функция может стать и социально дифференцирующим фактором, ср. повышенную чуткость восприятия эстетической функции и более интенсивное ее использование в верхушечных социальных слоях, стремящихся отличаться от остальных слоев общества (эстетическая функция как фактор так называемой репрезентации), а также намеренное использование эстетической функции, чтобы подчеркнуть значение лиц, обладающих властью, или чтобы изолировать их от остального коллектива (напр., одежда самого лица, облеченного властью, либо его прислуги, его резиденция и т. д.). Изолирующая способность эстетической функции — или скорее ее способность приковывать внимание к вещи или лицу — делает ее важным спутником эротической функции; ср., напр., одежду, особенно женскую, в которой обе эти функции порой сливаются так, что их нельзя различить.

Другое существенное свойство эстетической функции — это *наслаждение*, которое она вызывает. Отсюда вытекает ее способность облегчать акты, в которых она присоединяется в качестве второстепенной функции, а в отдельных случаях и способность усиливать удовольствие, с ними связанное; ср. применение эстетической функции при воспитании, еде, пользовании жильем и т. д. — Наконец, нужно упомянуть и о третьем, особом свойстве эстетической функции, обусловленном ее связью прежде всего с *формой* вещи или акта; речь идет о ее способности замещать иные функции, которых предмет (вещь или акт) в процессе развития лишился. С этим связана весьма частая эстетическая окраска пережитков материальной культуры (напр., развалин, народной одежды — там, где остальные ее функции, такие, как практическая, магическая и т. д., выветрились) или культуры нематериальной (напр., обрядов); сюда нужно отнести и следующее широко известное явление: научные труды, которые в момент своего возникновения, наряду с интеллектуальной функцией, обладали и эстетической функцией как функцией сопутствующей, уже утратив научную актуальность, продол-

жают функционировать как явления преимущественно или исключительно эстетические, ср. «Историю» Палацкого или произведения Бюффона.<sup>15</sup> — Эстетическая функция, замещающая остальные, порою становится фактором рационального использования ресурсов культуры в том смысле, что сохраняет творения человеческих рук, а также институты, лишившиеся своей первоначальной, практической функции, для будущих времен, когда представится возможность употребить их снова, в другой практической функции.

Таким образом, эстетическая функция — это нечто несравнимо большее, чем просто пена на бурной поверхности вещей и мира, каковой ее иногда считают. Она оказывает существенное воздействие на жизнь общества и личности, в известной мере формирует отношение — не только пассивное, но и активное — личности и общества к реальности, в центр которой они поставлены. В дальнейшем, как уже было сказано, мы постараемся более подробно осветить социальную значимость эстетических явлений; в качестве же введения нужно было попытаться отграничить сферу эстетического и исследовать динамику ее развития.

## II

В первой главе этого исследования мы поставили перед собой задачу показать динамичность эстетической функции как по отношению к явлениям, которые выступают ее носителями, так и по отношению к обществу, в котором эта функция находит свое применение. Вторая глава должна послужить подобным же доказательством применительно к эстетической норме. Если не представляло труда продемонстрировать изменчивость — разумеется, выступающую как закономерность процесса развития — эстетической функции, которая *ex definitione* \* имеет характер энергии, то раскрыть динамичность эстетической нормы, выступающей в роли правила, которое претендует на неизменную правомочность, дело куда более трудное. Функция, как живая сила, кажется предназначенной для того, чтобы постоянно менять размеры и направление своего русла, между тем как норма, правило и мера по самой своей сути кажутся неподвижными. Эстетика возникла когда-то как наука о правилах, регулирующих чувственное восприятие (Баумгартен). На протяжении долгого времени единственно достойной ее задачей представлялось изучение всеобщих обязательных предпосылок красоты, которые устанавливались либо на метафизической, либо по крайней мере на антропологической основе; в этом втором случае эстетическая ценность и ее мерило, эстетическая норма, воспринимались как факты, имеющие для человека конститутивное значение, вытекающие из самой его природы. Еще экспериментальная эстетика в момент, когда Фехнер закладывал ее основы, исходила из аксиомы о существовании всеобщих обязательных предпосылок прекрасного, для установления которых достаточно исключить, предварительно накопив экспериментальный материал, случайные отклонения индивидуального вкуса. Как известно, дальнейшее развитие заставило экспериментальную эстетику считаться с изменчивостью норм и ее причинами. Недоверие к неограниченной обязательности норм проявилось и в других ответвлениях и направлениях современной эстетики: для большинства из них стал характерен либо крайний скепсис по отношению к самому существованию и правомочности таких норм, либо хотя бы стремление ограничить сферу их действия каждый раз лишь единственным случаем (норма, выводимая из конституции личности художника), либо, наконец, тенденция спасти всеобщую обязательность нормы, эмпирически выводя соответствующие предписания из уже созданных произведений, почитаемых образцовыми; этому, разумеется, препятствует, с одной стороны, неизбежно неполная индукция, с другой, *petitio principii* \*\*.

\* По определению <лат.> (прим. перев.).

\*\* Вывод из недоказанного <лат.> (прим. перев.).

Мы не станем заниматься здесь критикой отдельных теорий, а попытаемся противопоставить им всем положительное решение, основанное на доказательстве того, что противоречие между притязаниями нормы на всеобщую обязательность, без которых она не была бы нормой, и ее фактической ограниченностью и изменчивостью не представляет собой нечто бессмысленное, а может быть теоретически понято и осмыслено как диалектическая антиномия, служащая бродилом развития всей эстетической сферы. — Основная часть нашего доказательства будет касаться отношения между эстетической нормой и общественной организацией, ибо изменчивость нормы и ее обязательность не могут быть поняты и обоснованы в своей одновременности ни с точки зрения человека как такового, ни с точки зрения человека как индивидуума, а могут быть поняты только с точки зрения человека как общественного существа. Тем не менее раньше, чем приступить к собственно социологическим аспектам эстетической нормы, нужно приобрести некоторые основополагающие сведения путем гносеологического анализа ее сущности.

Начнем с общетеоретических посылок, касающихся ценности и нормы. Примем телеологическое определение ценности как способности какой-либо вещи служить средством для достижения известной цели; естественно, что установление цели и стремление достичь ее связано с определенным субъектом и что, следовательно, в каждой оценке есть элемент субъективности. Ее крайним проявлением будет случай, когда кто-либо оценивает некую вещь с точки зрения чисто индивидуальной цели; здесь оценка не может руководствоваться никакими правилами и полностью зависит от свободного решения индивида. Менее изолированным будет акт оценки, когда ее результат тоже имеет силу только для одного данного индивидуума, но касается цели, известной этому индивиду на основе предшествующего опыта. Здесь есть возможность подчинить оценку определенному правилу, вопрос об обязательности применения которого каждый раз решает сам индивид; поэтому и здесь решение в конечном счете зависит от свободной воли индивидуума. О настоящей норме можно говорить лишь тогда, когда речь идет об общепризнанных целях, по отношению к которым ценность ощущается как нечто, существующее независимо от воли индивида и его субъективных решений, иными словами — как факт так называемого коллективного сознания; сюда относится, помимо иных, и эстетическая ценность, определяющая меру эстетического наслаждения. В таких условиях ценность есть стабилизированная норма, иначе говоря, общее правило, применимое к каждому конкретному случаю, ему подчиняющемуся. Индивид вправе не согласиться с этой нормой и даже стремиться к ее изменению, но, производя оценку, пусть даже в противоречии с нормой, он не может отрицать ее существование и коллективную обязательность.

Хотя норма имеет тенденцию к обязательности, не знающей исключений, она никогда не может достичь силы закона природы, в противном случае она стала бы законом и утратила значение нормы. Если бы человек был неспособен преступить границы абсолютного ритма, так же как он неспособен воспринять своими органами зрения инфракрасные и ультрафиолетовые лучи, ритм из нормы, которая требует подчинения, но может и нарушаться, превратился бы в закон человеческой природы, подчинение которому неизбежно и бессознательно. Дело в том, что норма, хотя и обладает тенденцией к неограниченной силе действия, одновременно сама себя этой тенденцией ограничивает. Она не только может быть нарушена, но даже нетрудно представить — и на практике это весьма часто имеет место — параллельное существование двух или нескольких конкурирующих между собой норм, применяемых к одним и тем же конкретным случаям, измеряющих одну и ту же ценность. Норма, таким образом, покоится на основополагающей диалектической антиномии между действительной силой, не признающей исключений, и простой регулирующей или даже лишь ориентирующей нашей оценки потенцией, включающей в себя допустимость непод-

чинения ей. — Каждая норма обладает этими двумя противоположными тенденциями, и между ними, как между двумя полюсами, проходит все ее развитие. И все же различные типы норм тяготеют в большей степени к одному или другому полюсу. Различие в степени тяготения станет ясным, если мы сопоставим, напр., норму правовую, которая уже своим обычным обозначением — «закон» — говорит о тенденции к действию без исключений, с нормой эстетической, особенно в наиболее свойственной ей роли художественной нормы, служащей, как правило, лишь фоном для постоянных нарушений.

Тем не менее и эстетическая норма может проявлять тенденцию к постоянству. В самом процессе развития искусства время от времени возникают периоды, выступающие с настойчивым требованием неизменной и безоговорочной правомочности нормы. В качестве примера напомним, с одной стороны, о поэзии французского классицизма, с другой, о символистской поэзии. Вера в действительность нормы в классицистическую эпоху была настолько сильной, что Шаплен<sup>16</sup> мог написать в предисловии к своему эпосу ««La Pucelle»»: «К обработке своего сюжета я приступил лишь с изрядным знанием того, что было нужно... Речь шла всего только об испытании с целью установить, действительно ли поэтический жанр, осуждаемый нашими прославленнейшими писателями, уже мертв или его теория, которую я достаточно хорошо знаю, позволит мне на примере показать своим друзьям, что и без великого воодушевления ее можно с успехом применить»\*\*. В переводе на нашу терминологию это высказывание свидетельствует о безоговорочной вере в силу последовательного применения нормы, которое уже само по себе достаточно для создания художественной ценности. Что касается символизма, то можно хотя бы вспомнить о страстном желании создать «абсолютное произведение», рассчитанное на вечное художественное воздействие вне зависимости от эпохи и среды, желание, которое было, напр., очень сильным у Малларме\*\*\*. Как пример тенденции эстетической нормы к абсолютной обязательности можно привести также взаимную нетерпимость конкурирующих эстетических норм, проявляющихся часто в подмене эстетической нормы иной, более авторитетной, напр., нормой нравственной (в пылу полемики противника награждают клеймом шарлатана) или интеллектуальной (противника провозглашают невеждой или глупцом). Даже если подчеркивается право на индивидуальное эстетическое суждение, одновременно выдвигается требование ответственности за него: личный вкус составляет часть человеческой ценности его носителя.

Итак, антиномия неограниченной обязательности и ее отрицания — непрерывной изменчивости — имеет силу и в отношении эстетической нормы, хотя, казалось бы, в данном случае отрицание преобладает. И здесь, как и повсеместно, основой является положительный признак, из которого нужно исходить при анализе специфического характера эстетической нормы. Поэтому мы должны поставить вопрос, действительно ли существуют некие эстетические принципы, вытекающие из самой природы человека, то есть принципы, являющиеся для него конститутивными, которые оправдывали бы тенденцию эстетической нормы к превращению в закон. Мы уже упомянули, что первоначальная концепция экспериментальной эстетики оказалась несостоятельной именно в силу стремления установить такие принципы. Различие между нашей концепцией и первоначальной концепцией экспериментальной эстетики заключается в том, что там подобные принципы воспринимались как идеальные нормы, обеспечивающие эстетическое совершенство, и вся задача сводилась к их уточнению, между тем как для нас это всегонавсего антропологические предпосылки тезиса о диалектической антиномичности эстетической нормы, тезиса, равноправным антитезисом которого

\* «Девственица» <фр.> (прим. перев.)

\*\* Цитата приведена по книге Ф. Брюнетьера «L'évolution des genres» (Deuxième leçon).

\*\*\* «Предисловие» к изданию «Псалмов» Главачека<sup>17</sup> с гносеологической характеристикой символизма (К. Hlaváček. Zalmu. Praha, 1934.)

является отрицание (а следовательно, и нарушение) конститутивных принципов.

Цель эстетической функции — доставлять эстетическое наслаждение. В первой главе уже было сказано, что любая вещь или действие независимо от их внутренней организации могут стать носителями эстетической функции и, следовательно, доставлять эстетическое наслаждение. Существуют, однако, известные предпосылки в объективной внутренней организации вещи (носителя эстетической функции), которые облегчают возникновение эстетической функции. Эстетическая потенция не является, конечно, внутренним качеством объекта: для того, чтобы объективные предпосылки могли обрести реальную силу, что-то должно соответствовать им в конституции субъекта эстетического наслаждения. Субъективные предпосылки могут иметь обоснование как совершенно индивидуальное, так и социальное, и даже антропологическое, т. е. определяемое самой родовой натурой человека. И как раз эти основополагающие, антропологические предпосылки и суть те принципы, о которых мы сейчас говорим. Можно назвать целый ряд таких принципов. Для тех видов искусства, которые связаны с протяженностью во времени (Zeitkünste), это ритм, обусловленный равномерностью кровообращения и дыхания (важно также то обстоятельство, что ритмичная организация труда в наибольшей мере соответствует природе человека), для пространственных видов искусства — вертикаль, горизонталь, прямой угол, симметрия, которые целиком могут быть обоснованы конститутивной и нормальным положением человеческого тела (см. A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig—Berlin, 1905),\* для живописи — существование взаимодополняющих пар цветов, образующих при смешении белый цвет; некоторые другие проявления контраста красок по цвету и его интенсивности (см., напр., Šeracký, Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících kotoučích, Praha, 1923), для ваяния — закон постоянства центра тяжести.

Из этих принципов могут быть непосредственно выведены некоторые дальнейшие, так, напр., из закона симметрии — основополагающее расчленение заключенного в раму пространства точкой, находящейся на пересечении диагоналей (абсолютная симметрия). Есть также иные принципы, которые — хотя их связь с антропологической базой значительно менее однозначна, чем в вышеупомянутых случаях, — нельзя тем не менее игнорировать как несуществующие (напр., золотое сечение). Непосредственной надстройкой над конститутивными принципами нужно считать ряд традиционных норм, которые в результате длительного употребления приобрели такую естественность, что допускают деформирование, оставаясь при этом в подсознании как его фон (ср., напр., репертуар созвучий в музыке, построенный на октаве и, как известно, всё более обогащавшийся в процессе исторического развития). — Приведенный выше перечень антропологических принципов ни в коей мере не претендует на полноту. И даже если бы он был исчерпывающим, всё же можно заранее с уверенностью сказать, что сеть этих принципов никогда бы не стала столь всеобъемлющей и густой, чтобы содержать детальные эквиваленты всех возможных на практике эстетических норм. Однако для того, чтобы принять в качестве предпосылки тезис, согласно которому эстетическая норма как целое имеет конститутивное обоснование, достаточно и указанных частичных соотношений между нею и психо-физической базой человека.

Возникает вопрос, как эти принципы функционируют применительно к настоящим нормам. Предполагать, что они сами по себе суть нормы и при том идеальные, то есть такие, приближение к которым, хотя бы в рамках возможного, равнозначно эстетическому совершенству, значило бы отрицать всю историю искусства. В процессе развития искусства эти основные прин-

---

\* См. также: G. Sempfer. Kleine Schriften. Berlin u. Stuttgart, 1884, статья «Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol», стр. 396 и последующие.

ципы обычно не только не соблюдаются, но и, наоборот, мы видим, что периоды, характеризующиеся стремлением к наиболее строгому их соблюдению, сменяются периодами, когда эти принципы любыми возможными способами нарушаются; периоды деформирования, слабого или более радикального, встречаются даже чаще, и всех их огулом нельзя назвать упадочными. Характерно также, что крайне строгое соблюдение антропологических принципов приводит к эстетической индифферентности. Строгий механический ритм, симметрия геометрической фигуры эстетически индифферентны. Однако величайшее значение конститутивных принципов заключается в том, что всё многообразие эстетических норм, которое открывается нам и при синхронном (статическом) и диахронном (учитывающем динамику времени) разрезе, они постоянно приводят к общему знаменателю, родовому психофизическому устройству человека, являясь спонтанно функционирующим мерлом соответствия или противоречия конкретных норм этому устройству. Они существуют не для того, чтобы ограничивать изменчивость норм в процессе развития, а для того, чтобы служить прочной основой, только по отношению к которой изменчивость и может ощущаться как нарушение правила\*. Центробежная сила, то есть тенденция к деформированию, не могла бы проявиться, если бы не было центростремительной силы, представленной конститутивными принципами. Шкловский, утверждая (в статье «Искусство как прием» из книги «О теории прозы», чешский перевод — 1938), что художественная деформация означает максимальную затрату энергии, мог быть прав только при условии, если где-то в фундаментальных основах, как скрытый клад, функционирует закон сохранения энергии, ибо в противном случае деформация перестает быть самой собой, то есть отрицанием правила. А выражением тенденции к сохранению энергии в эстетической области и являются как раз конститутивные принципы.

В предшествующих абзацах мы попытались дать гносеологическое обоснование множественности эстетических норм (существования взаимно конкурирующих норм), однако остается еще дать ее генетическое толкование, то есть объяснить, как на практике эта множественность возникает. Придется взглянуть на эстетическую норму как на исторический факт, исходя из ее изменчивости во времени. Эта изменчивость представляет собой необходимое следствие ее диалектического характера, о котором мы говорили выше. Поэтому изменчивость эстетической нормы во времени — черта, объединяющая ее с другими разновидностями норм; всякая норма изменяется уже в результате того, что она постоянно применяется на практике и должна приспосабливаться к новым задачам, подсказанным ею. Напр., неустанно преобразуются языковые нормы (грамматические, лексические, стилистические). Но изменение здесь, за исключением так называемых специальных языков, речевых образований, относящихся, собственно, к языковой патологии, настолько медленно, что его почти нельзя заметить, и проблема языковых изменений принадлежит к числу труднейших проблем лингвистики. Вследствие практического назначения языка и вследствие того, что в своей нормальной коммуникативной функции язык не имеет творческой направленности, языковые нормы значительно более косны, чем эстетические, но и они изменяются. Однако в процессе применения к конкретному материалу претерпевают изменения и еще более косные нормы, чем языковые, напр., правовые нормы, которые уже своим названием — «законы» — говорят о тенденции к безоговорочному и всегда одинаковому применению. Даже Энглиц (Teleologie jako forma vědeckého poznání, Praha, 1930), стремящийся строго различать простое дедуцирующее «нормативное» мышление и оценивающее «телеологическое» мышление, считает, что «интерпретация» «reg analogiam»,\*\* неизбежна при решении казусов, которые законодатель, фор-

\* K. Teige. Neoplasticismus a suprematismus. Stavba a báseň, 1927, стр. 114: «Можно в принципе и в архитектуре высказаться за асимметрию, для этого есть множество реальных оснований. Но в таком случае следует допустить симметрию как особый случай асимметрии».

\*\* По аналогии <лат.> (прим. перев.).

мулируя закон, непосредственно не предусмотрел, но которые встречаются в юридической практике, «является, по сути дела, вовсе не интерпретацией, а нормообразующей деятельностью, и правовые кодексы содержат поэтому особые установления, дающие полномочия для такой интерпретации, в чем не было бы необходимости, если бы речь, действительно, шла об интерпретации существующих норм».

В свою очередь и эстетические нормы преобразуются в процессе применения. Если правовые нормы, пока речь не идет о создании нового законодательства, изменяются в весьма узких рамках, а языковые нормы изменяются хотя и действительно, но незаметно, то изменение эстетических норм происходит в весьма широком диапазоне и совершенно явственно. Разумеется, изменение нормы не сказывается с одинаковой силой во всех областях эстетической сферы; наиболее заметно оно в искусстве, где нарушение эстетической нормы представляет собой одно из главных средств воздействия. — Здесь мы уже на пороге теории развития художественных явлений; проблематика ее широка и сложна ввиду взаимозависимости отдельных проблем. Мы не можем пускаться в подробное и систематическое изложение этого вопроса (подобного рода опыт читатель найдет в нашей работе «Polákova Vznesenost přírody», Praha, 1934), тем не менее, учитывая всё, чему мы предполагаем посвятить свое внимание в дальнейшем контексте этого исследования, нужно сказать несколько слов о том, как преобразуется эстетическая норма в искусстве и как из одной нормы возникает несколько.

Художественное произведение — это всегда неадекватное применение эстетической нормы, причем тот, кто применяет норму, нарушает предшествующее ее состояние не в силу какой-то произвольной необходимости, а сознательно и, как правило, весьма осознано. Норма нарушается тут непрестанно. Нужно, разумеется, иметь в виду, что, исследуя эстетическую норму в плане ее развития, мы будем употреблять слово «нарушение» в ином смысле, чем мы использовали его выше, когда речь шла о несоблюдении эстетических принципов; здесь мы будем подразумевать под ним соотношение между нормой, предшествующей во времени, и отличающейся от нее, только что формирующейся новой нормой. Нарушение конститутивных принципов конкретной нормой и нарушение старой нормы вновь возникающей нормой — две разные вещи. В процессе развития даже может случиться, что норма, совпадающая с соответствующим конститутивным принципом (напр., поэтический ритм, точно придерживающийся метрической схемы), будет ощущаться как сильное нарушение прежней нормы, если такому нарушению предшествовал период заметной деформации данного принципа (ср. афоризм одного из русских теоретиков поэтического искусства относительно того, что мы можем услышать тишину, если ей предшествовал грохот стрельбы). — История искусства, если мы рассматриваем ее с точки зрения эстетической нормы, предстает перед нами как история мятежей против господствующих норм. Отсюда вытекает особое свойство живого искусства: в том впечатлении, которое оно производит на нас, эстетическое удовольствие смешано с неудовольствием. Это свойство метко охарактеризовал Ф. Кс. Шальда в статье «Новая красота, ее происхождение и характер»: «Впечатление, которое оно (живое художественное произведение) производит на нас, это скорее ощущение чего-то жесткого и строгого... чем элегантного и пригласенного, — чего-то резко отличающегося от банальности и приятной благополучности общепринятой манеры художественного выражения... Рафинированным знатокам и дилетантам любой подлинно творческий художник в начале своего пути кажется сырым, о его искусстве говорится как о чем-то интересном, редком, но творчество его решительно не ценится как образец хорошего вкуса и красоты» («Воје о zítřek, Новая красота, ее происхождение и характер»). Выражение «хороший вкус», употребленное здесь Шальдой, произвольно напоминает об одном из самых радикальных нарушений эстетической нормы, допустимых в искусстве, — о нарушении нормы с помощью сознательно используемой безвкусицы.

Что такое безвкусица? Это далеко не всё, что не совпадает с эстетической нормой данного момента развития. Более широким понятием, чем «безвкусица», является понятие «безобразное»; обычное отклонение от эстетической нормы мы воспринимаем как нечто безобразное. О безвкусице мы говорим только в том случае, если оцениваем такой вышедший из рук человеческих предмет, в котором заметно что-то стремление соблюсти определенную эстетическую норму и одновременно сказывается неспособность к этому; явления природы могут быть безобразны, но отнюдь не безвкусны, кроме редких исключений, когда явление природы напоминает нам нечто созданное человеком. Неудовольствие, вызываемое безвкусным предметом, основано, следовательно, не только на ощущении несоответствия эстетической норме, это неудовольствие усиливается еще отвращением к беспомощности автора. Дело в том, что безвкусица — это наиболее резкая антитеза искусства, которое уже своим названием означает способность полностью добиться осуществления намеченного замысла.\* И всё же искусство иногда использует безвкусицу в собственных целях. Наглядным примером может служить сюрреалистическое изобразительное искусство, нередко использующее — в качестве объектов изображения и в качестве составной части живописного или пластического монтажа — продукты эпохи самого большого падения вкуса (конец XIX века): фабричные имитации искусства и художественного ремесла, гравюры из иллюстрированных журналов и т. д. Тем самым радикальнейшим образом нарушается норма «высокого» искусства и дерзко вызывается эстетическое неудовольствие как компонент художественного воздействия. Хотя в другие периоды и другими направлениями эстетическое неудовольствие не подчеркивается столь нарочито, это почти постоянный элемент живого искусства. — Если бы мы теперь задались вопросом, почему искусство, привилегированное эстетическое явление, может вызывать неудовольствие, не переставая быть искусством, мы должны были бы ответить себе, что эстетическое удовольствие именно в тех случаях, когда оно, как это имеет место в искусстве, должно достигать максимальной интенсивности, нуждается в эстетическом неудовольствии как в своей диалектической противоположности. При самом большом нарушении нормы удовольствие является преобладающим ощущением в искусстве, а неудовольствие — средством его интенсификации; не случайно, именно эстетика сюрреализма носит программно гедонистический характер. Художественная ценность невелика; даже элементы, вызывающие неудовольствие, в произведении как едином целом становятся положительными факторами, но только в этом едином целом: вне произведения и его структуры они были бы отрицательными ценностями.

Итак, художественное произведение всегда в какой-то, а часто и весьма значительной мере нарушает эстетическую норму, действующую в данный момент развития. Но и в самых крайних случаях оно должно в то же время придерживаться этой нормы: история искусства знает даже периоды, когда соблюдение нормы явственно преобладало над нарушением. Однако всегда в художественном произведении есть нечто, соединяющее его с прошлым, и нечто, направленное в будущее. Обычно эти задачи распределены между разными группами элементов: одни поддерживают норму, другие ее расшатывают. В момент, когда художественное произведение впервые предстает перед глазами публики, может случиться, что в нем на первый план выступит лишь то, чем оно отличается от прошлого; однако позднее и в этих случаях становится очевидной связь с предшествующим этапом развития. «Завтрак на траве» Мане, выставленный впервые, вызвал протест как произведение, отличающееся революционным новаторством. Только в процессе позднейшего изучения явственно выступила сильная зависимость Мане от его предшественника Курбе как в композиции, так и в способе

\* Чешское слово «штění» («искусство») образовано от глагола «уметь» (ср. русское — «умелец») (прим. перев.).

обращения с краской (см., напр., подробный анализ у Дери в его книге «Die Malerei im XIX. Jahrhundert, Berlin, 1920»). Но и при положительной оценке нового художественного явления может случиться, что нарушение прежней нормы будет производить настолько сильное впечатление, что совпадения с нею в первую минуту останутся незамеченными; на примере Безруча<sup>18</sup> это показал, в частности, М. Гисек (Tři kapitoly o Petru Bezručovi, Врно, 1934).

Живое художественное произведение всегда осциллирует между прежним и будущим состоянием эстетической нормы: настоящее, под углом зрения которого мы воспринимаем произведение, ощущается как напряжение между предшествовавшей нормой и ее нарушением, предназначенным стать составной частью будущей нормы. В качестве чрезвычайно наглядного примера можно привести импрессионистическую живопись. Одна из типичных и основных норм импрессионизма — тенденция к воссозданию непосредственного чувственного впечатления, не искаженного какой-либо интеллектуальной или эмоциональной интерпретацией; в этом смысле импрессионизм — коррелят натурализма в поэтическом искусстве. Но вместе с тем в импрессионизме уже с самого начала дремлет и в дальнейшем всё настойчивее проявляется прямо противоположная тенденция — тенденция к нарушению реальной координации чувственных данных, информирующих нас об изображаемом предмете; в этом плане импрессионизм, особенно поздний, становится уже, по существу, спутником поэтического символизма. Переход от одной из двух взаимоположенных тенденций к другой, с живописной точки зрения, оказывается возможным при аннулировании линейной контура, а следовательно, и линейной перспективы, так же как и при замене контура игрой красочных пятен на плоскости. И обе эти противоположные тенденции фигурируют в истории под общим названием: импрессионизм. В истории искусства это постоянное явление: любой этап развития не соответствует полностью норме, воспринятой от предыдущего этапа, и, нарушая ее, создает новую норму. Творение, которое целиком отвечало бы принятой норме, стало бы унифицированным, повторяемым; к этой границе приближаются лишь произведения эпигонов, между тем как сильное художественное творение неповторимо, и структура его, как было выше отмечено, неделима именно ввиду эстетической разнородности элементов, которые она объединяет. Однако со временем стирается ощущение противоречий, которые структура до сих пор почти насильственно уравнивала: произведение, действительно, становится единым, а также прекарным, то есть способным доставлять ничем не нарушаемое эстетическое наслаждение. Правильно писал Ф. Кс. Шальда, что «красота создает лишь перспектива удаления» («Новая красота, ее происхождение и характер» — «Воје о зитфек»). Структура становится разложимой на отдельные детальные нормы, которые могут быть без ущерба применены и вне сферы структуры, их породившей, и даже вообще вне сферы искусства. Каждый раз, когда этот процесс завершается, этап развития искусства, до тех пор актуальный, становится составной частью исторического арсенала, а нормы, созданные им, постепенно пронизывают всю широкую сферу эстетического либо как единый комплекс (канон), либо как одиночные его осколки (мелкие группы норм или отдельные детальные нормы). Всё, что мы сказали здесь о процессе образования норм, в полной мере касается лишь одной формы искусства, того искусства, которое мы за неимением лучшего термина называем «высоким». Носителем этого искусства (с ограничениями, которые будут указаны ниже) бывает господствующий общественный слой. Высокое искусство — источник эстетических норм и их обновления; наряду с ним, существуют и другие формы искусства (напр., искусство салонное, бульварное, народное и т. д.), но, как правило, они воспринимают от него уже созданную норму. Конечно, кроме всех разновидностей искусства, существуют, как уже указывалось в первой главе, внехудожественные эстетические явления. И встает вопрос, каким образом эстетические нормы, созданные высоким искусством, проникают в эту область.

Здесь уместно будет напомнить об отмеченной уже в первой главе постепенности перехода от искусства к остальным эстетическим явлениям. Прав Ф. Полан (*Mensonge de l'art*, Paris, 1907), говоря, что «виды высокого искусства, такие как живопись и ваияне, одновременно являются, по-своему, и видами «декоративного» искусства: назначение картины или скульптуры — украшать зал, салон, фасад, фонтан». К этой цитате следует добавить, что к декоративному искусству Полан относит «такой род производительной деятельности, которая сводится к обработке материала, придающей ему полезную форму, или ограничивается украшением материала»; таким образом, декоративные виды искусства, в понимании Полана и вообще во французском понимании, не являются уже видами подлинного искусства, а относятся к художественному ремеслу, то есть к разряду эстетических явлений, стоящих вне искусства. Полан указывает, что декоративная функция, а также функция практическая могут до неразличимости слить искусство с областью остальных эстетических явлений. Еще более наглядный пример приводит О. Гостинский: «Если мы относим к архитектуре портал с декоративными дверьми, то что дает нам основание ставить на более низкую ступень дело рук, может быть, того же самого рабочего, какой-нибудь великолепный шкаф или другой предмет обстановки?» (*O výtznati prmyslu uměleckého*, Praha, 1887). Здесь намечен один из естественных мостов между искусством и остальной областью эстетического; есть, разумеется, и множество других путей, по которым нормы непосредственно перемещаются из сферы нормообразующего высокого искусства во внехудожественную сферу.

Приведем хотя бы еще один пример — влияние театрального жеста на жесты, относящиеся к области так называемого хорошего тона. Как известно, «хороший тон» в обществе — факт, имеющий сильную эстетическую окраску (*M. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), но доминирующая его функция — иная: облегчение и регулирование общественных отношений между членами коллектива. Речь идет, таким образом, о внехудожественном эстетическом факте, и это относится к жестам в широком смысле слова, включая мимику и языковые явления, особенно интонацию и артикуляцию. На долю эстетической функции падает здесь важная задача — приглушать первоначальную спонтанную экспрессивность жеста и превращать жест-реакцию в жест-знак. Однако вместе с тем мы наблюдаем интересное явление: общественные жесты отличаются друг от друга не только у разных народов (хотя бы даже речь шла о народах приблизительно одинаковой культуры и об одних и тех же общественных слоях внутри них), но и у одного народа в разные эпохи его развития, причем отличаются весьма радикально. Для того, чтобы установить этот факт, достаточно взглянуть на произведения живописи и графики, в особенности на гравюры и фотографии относительно недавнего времени — сороковых-пятидесятых годов прошлого века. Самые банальные жесты и позы (напр., когда человек просто спокойно стоит) в их изображении кажутся нам чрезмерно патетичными: люди заметно выставляют вперед ногу, которая не несет тяжести тела, руками выражают возбуждение, не соответствующее ситуации, и т. д. Итак, общественная жестикуляция подвержена изменениям. Каков же источник ее развития? Подобно тому как чувственное восприятие, особенно зрительное и слуховое, развивается под воздействием искусства (живопись и ваияне позволяют нам всегда заново ощущать акт восприятия цвета и форм, музыка — акт восприятия звуков), подобно тому как поэтическое искусство неустанно обновляет в нас ощущение речи как творческого отношения к языку, так и жестикуляция находится под соответствующим воздействием определенного вида искусства, которое ее постоянно обновляет: это актерское искусство — с давних времен театральное, а с недавних пор связанное также и с фильмом. Для актера жест — художественный факт с доминирующей эстетической функцией. Тем самым жест, изъятый из контекста социальных отношений, приобретает повышен-

ную способность к изменениям. И новая норма, возникающая в результате такого изменения, возвращается с подмостков в зал. Влияние актерского искусства на жест было давно известно педагогам, и это привело их к использованию актерского дилетантства в качестве воспитательного средства (ср. школьную драму эпохи гуманизма). В наше время это влияние весьма заметно в жизненной практике, главным образом благодаря воздействию кино: на наших глазах оно за несколько лет сказалось прежде всего на поведении женщин, более склонных к подражанию, чем мужчины, охватив всю систему жестикულიя от походки и до мельчайших движений, таких, напр., как манера открывать пудреницу или игра мускулов лица. — Новые эстетические нормы непосредственно из искусства проникают в повседневную жизнь, независимо от того, служит ли ее сценой мастерская ремесленника или салон. Во внехудожественной сфере они приобретают при этом значительно большее значение, чем в породившем их искусстве, поскольку они функционируют здесь уже как настоящие мерилы ценности, а не только как фон для нарушений.

Но и такое применение норм не является полностью автоматическим, ибо и в данном случае норма подвергается воздействию разных сил, напр., моды. мода по своей сути не есть факт преимущественно эстетический, скорее это явление экономики; Г. Г. Шауэр<sup>19</sup> определяет ее как «исключительный спрос, которым в течение известного времени пользуется на рынке какое-нибудь изделие», а немецкий политэконом В. Зомбарт посвятил экономической стороне моды целое исследование (*Wirtschaft und Mode*). При этом, однако, в числе других функций моды (социальной, иногда политической, а когда речь идет о моде в одежде, и эротической) эстетическая функция остается одной из самых важных. На эстетическую норму мода оказывает нивелирующее влияние, устраняя многообразную конкуренцию параллельных норм в пользу одной нормы: после мировой войны параллельно с интенсивным воздействием моды происходит — по крайней мере у нас — процесс постепенного устранения различий между городской и деревенской одеждой и между одеждой старого и молодого поколений. С другой стороны, нивелизация компенсируется быстрой сменой норм, вызываемых модой; нет необходимости приводить здесь примеры, ибо для того, чтобы найти их в избытке, достаточно перелистать несколько годовых комплектов какого-нибудь журнала мод. Собственные владения моды — это внехудожественные эстетические явления, но иногда она проникает и на территорию искусства, особенно в некоторых побочных его ответвлениях, напр., в салонном или бульварном искусстве, воздействуя прежде всего на потребление: см. популярность картин с определенными сюжетами, выступающих как составная часть стандартной обстановки жилья (напр., натюрмортов с цветами и т. д.); случается даже, что составной частью обычной мебелировки жилья становятся некоторые конкретные произведения, так, напр., несколько лет назад в квартирах можно было постоянно видеть на стенах «Распятого» Макса<sup>\* 20</sup>.

Выше мы сказали, что источник рождения эстетических норм — высокое искусство и что из него они проникают в другие области эстетической сферы. Но эта смена норм происходит не так просто и равномерно, как смена волн, набегающих на морское побережье, когда очередная волна приближается только после того, как предыдущая уже разбилась о берег. Нормы, закрепившиеся в какой-либо области эстетической сферы и в какой-либо среде, могут просуществовать очень долго; новые нормы насаиваются

---

\* См. также статью Г. Г. Шауэра «Мода в литературе», где на примере одной из тем поэтического искусства — темы супружеской неверности он интересно показывает, что литературная мода отличается от обычной моды инертностью и что мода как фактор поэтического творчества может помешать непосредственному контакту между литературной и театральной тематикой и реальным состоянием общества. Статья впервые была опубликована в газете «Моравские листы» (1890), а затем перепечатана в его «Сочинениях» (Spisy H. G. Schauera. Praha, 1917).

на них, и создается положение, при котором великое множество параллельных эстетических норм сосуществует и конкурирует между собой. Бывают случаи, особенно в фольклоре, когда эстетические нормы сохраняются целые столетия. Напр., общеизвестен факт, что «образцы архитектурных форм (чешские) крестьяне находили в принципах позднего ренессанса и барокко, образцами белья, одежды и ее украшения для них служили формы городского и господского платья разных периодов моды с начала XVI столетия, соответствующими образцами декоративного орнамента в росписи, резьбе, вышивке и покраске были орнаментальная живопись и резьба позднего ренессанса и барокко». (Ceskoslovenská vlastivěda, VIII, Praha, 1935, стр. 201). Что касается словацкой народной вышивки, то В. Пражак доказал (Bratislava, VII, стр. 251 и последующие), что «словацкий сельский люд еще в XIX и XX вв. украшал свои вышивки ренессансным орнаментом, занесенным в Словакию господской модой XVI и XVII столетий». В качестве примера стихов, находящихся на грани между фольклором и поэзией как искусством, можно привести относящиеся к тридцатым и сороковым годам XIX века надписи на кладбище в Альбрехтицах близ гор. Писек, сохраняющие вместе с силлабической системой стихосложения всю поэтику барочной поэзии XVII и XVIII веков, как об этом свидетельствует, напр., сравнение искусства гончара с актом божьего творения — типичная тема не только барочной, но и всей средневековой поэзии — или натуралистическое описание разлагающегося от болезни тела в следующих строках:

Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,

Až v nich bylo zřetelně holé kosti viděti,

Obličej jí strupovina skoro celý potáhla,

K rozmnožení její bídy i slepota přitáhla.

С ног охромевших отваливалось гнившее мясо,

Пока явственно не стали видны белые кости,

Лицо ее почти всё покрылось струпьями,

В довершение ее несчастья еще и слепота приплелась\*.

Достаточно сравнить с этим отрывком описание из подлинных барочных текстов, напр., ту цитату из «Песни о смерти» Кошиаша<sup>21</sup>, которую приводит Я. Влчек (Dějiny české literatury, II, I, стр. 56), чтобы стало ясно, что альбрехтицкие надписи действительно представляют собой пережиток барочного поэтического канона в период, когда возникал и печатался «Май» Махи, величайшее произведение чешского романтизма. — В первых двух приведенных нами примерах (чешский и словацкий фольклор) долговечность нормы объясняется тем, что эстетическая норма и функция включены в свойственную фольклору (см. об этом ниже) строгую систему всевозможных других норм и функций, в третьем же случае (кладбищенские надписи) объяснение, очевидно, следует искать в косности поэтического жанра — религиозной поэзии, которая в период возникновения надписей была уже архаичной.

Мы привели из царства эстетических норм примеры на самом деле бросающихся в глаза пережитков; такие случаи относительно редки и возможны лишь при особых условиях. Однако само по себе сосуществование норм разного «возраста» для эстетической сферы в порядке вещей, и подобного рода нормы часто находятся в непосредственном соседстве. Так, напр., если мы взглянем на современную чешскую поэзию, то увидим в ней, кроме структуры, которую, грубо говоря, можно назвать послевоенной (разумеется, учитывая, что она опять-таки представляет собой конгломерат нескольких различных канонов, частично уже окаменевших), и канон символистский, и канон люмировский, а кое-где на периферии, напр., в стихах для юношества, даже майовский канон<sup>22</sup>, то есть одновременно

\* Датировка и цитата приводятся по публикации: R. Rožec. Staré nápisy na náhrobních kapličkách na hřbitově v Albrechticích. Pisek.

четыре комплекса норм. Подобным же образом и в других видах искусства мы могли бы в настоящее время обнаружить несколько канонов, напр., в живописи, несомненно, все каноны от импрессионизма до сюрреализма. Еще более убедительную картину, чем творческая практика в том или ином виде искусства, дала бы статистика потребления, напр., в применении к литературе — библиотечная статистика. Сосуществование разных норм имеет место и вне искусства, так напр., общеизвестен факт, что предметы — носители эстетической функции (мебель, одежда и т. д.) в производстве и торговле различаются не только по своему материалу и способу изготовления, но и по тому, на какой вкус они рассчитаны.

Итак, в каждом коллективе существует одновременно ряд различных эстетических канонов\*. Мы знаем о них не только на основе объективного опыта, о чем свидетельствуют приведенные примеры, но и на основе субъективного опыта. Подобно тому как каждый из нас способен использовать в речи несколько различных образований одного и того же языка, напр., несколько социальных диалектов, нам субъективно понятен целый ряд эстетических канонов — ср. названные нами примеры из области поэзии. — Хотя, как правило, лишь один из них полностью адекватен нам и составляет часть нашего личного вкуса. — Однако сосуществование нескольких различных канонов в одном и том же коллективе отнюдь не отличается спокойствием: каждый из них проявляет тенденцию стать единственным, вытеснив остальные; это вытекает из стремления эстетической нормы к абсолютной обязательности, о чем была речь выше. Особенно сильно проявляется агрессивность более молодых канонов по отношению к более старым. Разумеется, тем, что эти каноны взаимоисключают друг друга, вся сфера исключительного постоянно приводится в движение. Со взаимной нетерпимостью различных канонов связано и то обстоятельство, на которое обращает наше внимание Ж. Тард (*Les lois de l'imitation*, Paris, 1895, стр. 375): эстетические нормы, так же как и нравственные, часто имеют негативный характер, то есть формулируются как запреты.

Различные эстетические каноны, как мы показали, отличаются друг от друга своим «возрастом». Однако это различие не только временное, но и качественное, ибо чем старше канон, тем легче его понять, тем меньше он представляет трудностей для усвоения. Поэтому можно говорить о настоящей иерархии эстетических канонов, вершиной которой является самый молодой канон, применяемый наименее механически и меньше других связанный с иными разновидностями норм; чем ниже находится канон, тем он старше, с тем большей механичностью он применяется и тем сильнее заклинен между другими разновидностями норм (об отношении эстетической нормы к другим нормам будет сказано ниже). Напрашивается вывод, что иерархия эстетических канонов находится в прямом отношении к иерархии общественных слоев: самая молодая норма, занимающая вершину, казалось бы, соответствует самому высокому общественному слою и точно так же последующая градация обеих иерархий параллельна, так что всё более низким слоям соответствуют всё более старые каноны. В самых грубых очертаниях как фундаментальная схема эта мысль не лишена оснований, однако ее нельзя понимать догматически как закономерный прообраз действительности.

---

\* Ср. высказывание О. Гостинского в брошюре «О socializaci umění Praha, 1903: «В народе — и тут нет отличия от слоев более состоятельных и интеллигентных — господствует отнюдь не какой-либо единый вкус, а, наоборот, величайшее вкусовое многообразие, и, следовательно, отношение народа к искусству нельзя определить одной всеобъемлющей формулой; достаточно только взглянуть на репертуар театров, на беллетристику, которую читают широчайшие круги, на торговлю картинами и картинками, чтобы убедиться в несостоятельности такого доктринерства. В этой пестрой смеси не только проявляется богатая шкала от самого дурного к самому лучшему, но многочисленные исторические слои лежат друг на друге, и то, что сейчас нравится разным людям, представляет в среднем художественное развитие на протяжении столетия с лишком».

Прежде всего нельзя забывать, что для взаимоотношения между общественной морфологией и эстетической нормой важно не только членение общества на слои, то есть вертикальное членение, но и членение горизонтальное, в соответствии, напр., с различиями возраста, пола, профессии\*. Здесь могут проявиться все виды горизонтального членения, напр., принадлежность к различным поколениям может иметь следствием то обстоятельство, что представители одного общественного слоя будут обладать различным вкусом и, наоборот, представители разных слоев, принадлежащие к одному поколению, могут обладать сходным вкусом. Естественно, что различия между вкусом поколений становятся очагом большинства эстетических революций, в результате которых приобретают силу новые каноны или происходит перемещение канона из одной социальной среды в другую. Весьма обычное явление — различие между вкусом мужчин и женщин; при этом может случиться, что иногда эстетическое влияние женщин носит консервативный характер по сравнению с влиянием мужчин (так, напр., обстоит дело в фольклорной среде), а иной раз, наоборот, женщины являются носительницами прогрессивного вкуса, — ср. исследование Л. Шюнкнга о семье как факторе, воздействовавшем на эволюцию вкуса в английской литературе XVIII века, исследование, где показывается, как участие женщины способствовало возникновению сентиментального романа (основываюсь на русском переводе этой работы в книге «Социология литературного вкуса», Ленинград, 1928). — Не является, однако, безусловной и связь между наиболее «молодым» вкусом и высшим слоем. Так, напр., в довоенной Австрии и особенно в довоенной России ведущим общественным слоем была аристократия, а носителем высокого искусства, диктовавшего обновление эстетической нормы, был буржуазный слой.

При всем том связь между эстетической и общественной иерархией неоспорима. Каждый общественный слой, а часто и та или иная среда (напр., деревня — город) обладает собственным эстетическим канонам, являющимся одним из самых характерных отличий этого слоя или среды. Если напр., индивид переходит из более низкого слоя в более высокий, он, как правило, стремится прежде всего обрести хотя бы внешне признаки вкуса того слоя, к которому он хочет приобщиться (изменение одежды, жилья, манеры поведения и т. д. с эстетической стороны). Поскольку, однако, изменение подлинного личного вкуса — дело крайне нелегкое, этот спонтанный вкус, часто, впрочем, утаиваемый, представляет собой один из самых надежных критериев, позволяющих определить первоначальную общественную принадлежность человека. — Всякий раз, когда в определенном коллективе проявляется тенденция к перегруппировке в общественной иерархии, эта тенденция тем или иным образом отражается и в иерархии вкусов. Так, напр., в последние десятилетия XIX века интенсивное развитие социалистических устремлений, направленных на ликвидацию классового неравенства, сопровождалось развитием художественного ремесла, организацией народных театров, заботой о художественном воспитании масс, и всё это представляло собой целую программу действий. В первой главе этой работы мы указали на тесную зависимость между развитием машинной индустрии и оживлением художественного ремесла, но тут существовала и связь с тенденциями общественного развития, причем связь эта ощущалась совершенно явственно. Еще инициатор движения за эстетическую культуру Д. Рёскин расценивал свои усилия как попытку исправить общество (подъем общественной морали и т. д.), его последователи У. Моррис и У. Крейн уже придерживались социалистических убеждений<sup>23</sup>. На II-ом конгрессе по художественному воспитанию Ст. Ветгюльд произнес речь, в которой мы находим слова: «Нация представляет собой общество,

\* Разумеется, различия возраста и пола по своему происхождению имеют биологический характер, но в обществе они приобретают характер социальный, так, напр., вопрос о принадлежности к тому или иному поколению в социальном смысле не всегда решается физическим возрастом.

и в своей духовной жизни она так раздроблена, что отдельные ее слои едва понимают друг друга». И, мечтая о новом объединении общества, оратор возлагал большие надежды на художественное воспитание\*. Даже такие пропагандисты художественного воспитания, которые не стоят на социалистической точке зрения, склоняются к мнению, что искусство и эстетическая культура в целом должны служить средством, цементирующим общество. Лангбен, автор труда «Rembrandt als Erzieher», подобным путем хочет создать из немецкого крестьянства, буржуазии и дворянства «eine Adelspartei im höheren Sinne»\*\*. Рука об руку с попытками устранить или хотя бы ослабить общественную иерархизацию идет, таким образом, стремление к выравниванию вкуса, причем к выравниванию на возможно более высоком уровне: самая молодая и, следовательно, самая высокая норма становится нормой для всех\*\*\*. Свое продолжение этот общественный и одновременно эстетический процесс получает в начале русской революции, когда художественный авангард соединяется с авангардом социальным. Однако в позднейший период социальных преобразований в России проявляется стремление найти эстетический эквивалент бесклассового общества путем выравнивания вкуса на среднем уровне; симптомы этого стремления можно видеть, напр., в эстетических концепциях, представляющих собой возврат к мало освеженному клише реалистического романа, то есть к канону более старому, уже в значительной степени девальвированному, и в компромиссном классицизме в архитектуре. Дело в том, что соотношение между общественной организацией и сферой эстетических норм не является чем-то окаменевшим и однозначным, и потому нельзя прямолинейно утверждать, будто определенной социальной тенденции, напр., стремлению к выравниванию классовых различий, всегда и везде соответствует подобная же реакция в эстетической сфере: иной раз предпринимается попытка выровнять каноны на самом высоком уровне, иной же раз речь идет об общеобязательном принятии среднего уровня, наконец, в третьем случае предлагается (см. сноску о Толстом) сделать обязательным самый низкий — с точки зрения архаичности нормы — уровень.

Связь между общественной организацией и развитием эстетической нормы, как явствует из всего сказанного, непроверяема, и схема взаимного параллелизма обеих иерархий также не лишена оснований; она ведет к ошибкам лишь в том случае, когда понимается как автоматическая неизбежность, а не как основа для различных вариантов развития. Старая и застывшая, эстетические нормы обычно опускаются и по лестнице общественной иерархии. Разумеется, процесс этот сложен, ибо ни один из общественных слоев — под влиянием горизонтального членения — не является внутренне гомогенной средой, и поэтому в каждом слое, как правило, можно обнаружить несколько эстетических канонов. Уже, напр., сфера господствующего общественного слоя чаще всего не совпадает целиком со сферой действия самой молодой эстетической нормы, даже если это слой, в самом деле, служит источником данной эстетической нормы. Носители самой молодой эстетической нормы (как творческие индивидуальности, так и публика) могут быть представителями молодежи, находящейся в оппозиции — часто не только эстетической — к старшему поколению, действительно, господствующему и служащему образцом для низших слоев. Иногда носителями авангардной нормы бывают индивиды, соприкоснувшиеся с господствующим слоем не в силу своего происхождения, а лишь в результате воспитания и принадлежащие к низшим слоям, таковы, напр., в чешской поэзии Маха

\* Эта цитата и последующая (из Лангбена) взяты из сочинения: J. Richter, Die Entwicklung des künstlerzieherischen Gedankens, Leipzig, 1909.

\*\* «Партии благородных в высоком смысле слова» <нем.> (прим. перс.).

\*\*\* В этой связи можно напомнить, что Л. Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?» и тоже с установкой на общественную эгализацию, наоборот, требовал унификации эстетического канона путем устранения как раз вершины эстетической иерархии, провозглашая необходимость всеобщего принятия канона народного искусства.

или несколько десятилетий спустя Неруда и Галек \*<sup>24</sup>. В обоих случаях — идет ли речь о протестующей молодежи или представителях другого слоя — первоначально в самом господствующем слое возникает сопротивление новой норме, и только когда это сопротивление ослабевает, новая норма, в самом деле, может стать нормой господствующего слоя. Мы могли бы перебрать так один за другим и остальные слои, рассматривая их в плане распространения эстетических канонов. Везде обнаружилось бы множество осложнений. Едва ли нам удалось бы когда-нибудь столкнуться с таким случаем, чтобы связь между определенным эстетическим канонем и определенной общественной группой была настолько тесной, чтобы этот канон был единственным в данной среде или, наоборот, не выходил бы за пределы данной общественной группы. Пример такого эстетического канона, выходящего за границы породившей его среды, приведен в статье Р. Якобсона и П. Богатырева «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens (Dopum natalicium Schrijnen, 1929): в русских образованных кругах XVI и XVII столетий сосуществовали и высокая литература, и литературный фольклор, непосредственным очагом распространения которого была деревня. Но, несмотря на все эти сложности, схема, согласно которой устаревающая эстетическая норма опускается по ступеням эстетической и общественной иерархии, сохраняет силу.

Однако в результате этой деградации норма не обесценивается в полном смысле слова и бесповоротно, поскольку, как правило, речь идет не о пассивном восприятии канона более низким слоем, а о его активном преобразовании в соответствии с эстетической традицией данной среды и всем комплексом различных норм, в ней действующих. Часто случается также, что канон, опустившийся до самого низа и оказавшийся на периферии искусства и общества, неожиданно бывает поднят на самый верх, в центр эстетического развития и становится — разумеется, в измененном аспекте — опять «молодой» и актуальной нормой. Особенно часто это происходит в современном искусстве; примеры приведены в статье «Диалектические противоречия в современном искусстве» (Listy pro umění a kritiku, 1935). В этом плане можно было бы говорить о *круговороте эстетических норм*.

Есть, однако, еще один важный пункт, о котором не следует забывать, пытаясь создать социологию эстетической нормы. Это соотношение между эстетической и другими нормами. До сих пор в своих рассуждениях мы поступали таким образом, будто эстетическая норма приходит в соприкосновение с коллективом самостоятельно, независимо от ее окружения, то есть независимо от целого комплекса различных видов норм, признаваемых в данном коллективе в качестве критериев всевозможнейших ценностей. Этот прием был избран лишь как методическое ограничение с тем, чтобы упростить изложение. Но в действительности между эстетической нормой и остальными нормами нет непроходимой стены. Их взаимную близость характеризует, напр., то обстоятельство, что эстетическая норма может превратиться в другую норму и наоборот. Так нравственная норма, реализованная в романе посредством противопоставления положительного и отрицательного героев, превращается — как составная часть поэтической структуры — в эстетическую норму и становится со временем полнейшим клише, которое уже совершенно не связано с живой нравственной ценностью и может быть воспринято даже комически. В современной функцио-

\* К вопросу о связи поэзии Махи с социальным происхождением поэта см. нашу статью: Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova, — Listy pro umění a kritiku, IV. — «Кладбищенские цветы» содержат множество доказательств того, как происхождение Неруды, вышедшего из низших социальных слоев, проявилось в качестве компонента его поэзии; известно также возмущение, которое вызвала эта книга. Интересные детали, свидетельствующие лишь о запоздалом и постепенном сращении поэта с господствующим слоем, содержит его корреспонденция со Светлой<sup>25</sup>, опубликованная А. Чермаковой-Слуковой (Praha, 1912); Неруда упрекает Светлую, происходившую из буржуазной пражской семьи, что она ведет себя по отношению к нему как «pořádká», сама Светлая характеризовала себя как «гувернантка» поэта.

нальной архитектуре, отвергающей какие бы то ни было эстетические нормы, практические нормы (напр., гигиенические и т. п.) одновременно становятся, хотя это происходит даже против воли архитектора, нормами эстетическими, едва только они включаются в архитектуру здания или сооружения. Можно привести и противоположные примеры, когда эстетические нормы превращаются в нормы внеэстетические; так, в поэтическом произведении в силу эстетических причин может возникнуть совершенно новое языковое явление (напр., определенное изменение порядка слов, определенное лексическое образование), а потом такое явление может войти в непоэтический, коммуникативный язык и стать составной частью коммуникативной языковой нормы. Некоторые инверсии Малларме со временем превратились в стилистические средства непоэтической литературной речи, как свидетельствует высказывание поэта Кокто (*Le Secret professionnel*): «Стефан Малларме оказывает сейчас влияние на стиль ежедневной прессы, хотя журналисты и не подозревают этого»\*.

Тесная связь между эстетической нормой и другими нормами, естественно, позволяет включить ее в сферу норм. Поэтому, анализируя взаимоотношение между эстетической нормой и общественной организацией, нельзя упускать из виду то обстоятельство, что здесь соприкасаются не два изолированных явления (то есть эстетическая норма с определенной частью коллектива), а входят во взаимодействие две системы: царство — или лучше структура — норм и структура общества, в котором данные нормы составляют содержание коллективного сознания. Способ, которым эстетическая норма сопряжена с остальными нормами, включена в их общую структуру, в значительной мере определяет таким образом и ее отношение к общественным группам. При изучении социологии эстетической нормы важно поставить два вопроса: во-первых, насколько тесна ее связь с другими нормами, и, во-вторых, какое положение — подчиненное или главенствующее — занимает она в комплексе всех норм. Для различной социальной среды ответы на эти вопросы будут разными. Разберем сначала первый из этих вопросов — насколько тесна связь эстетической нормы с остальными нормами — и в качестве примера сопоставим два типа нормообразующих контекстов, соответствующих двум разным типам социальной среды: с одной стороны, возьмем контекст, действующий в общественном слое, который в культурном отношении играет ведущую роль и является создателем культурных ценностей и норм, с другой стороны, контекст, действующий в среде, являющейся носительницей фольклорной культуры. Под тем углом зрения, который нас интересует, это два в самом деле противоположных типа среды.

Среда, в которой создаются нормы, по необходимости предоставляет относительную свободу взаимосвязям между ними, ибо эта свобода открывает простор для интенсивного движения отдельных норм в процессе развития. Здесь эстетическая норма легче всего добывается автономии, изолирующей ее от остальных норм. С автономией эстетической нормы в этой среде связано и право художника, в значительной мере признаваемое обществом, деформировать в сфере искусства и другие нормы, помимо эстетической (напр., нравственные), если они функционируют как составные части художественной структуры, то есть эстетически; поэтому так называемое бульварное искусство — будь то поэтическое или изобразительное — охотно использует эстетическую функцию для маскировки других функций, нетерпимых обществом. Естественно, что при освобождении эстетической функции от тесной связи с остальными функциями эстетическая норма развивается быстро и резкими скачками. И напротив, в среде, которая является носительницей действительно нетронутой фольклорной культуры (какова, напр., народная среда у нас на Подкарпатской Руси), по данным современных этнографических исследований, авторы которых исходят из тезисов Леви-Брюля, Дюркгейма<sup>26</sup> и т. д. (ср., напр., труды русского

\* О переходе эстетической поэтической нормы во внеэстетическую языковую норму см. также статью Р. Якобсона «Co je poezie?», *Volné Směry*, XXX, str. 238.

этнографа П. Богатырева, основанные как раз на материале Подкарпатской Руси), отдельные виды норм прочно связаны и образуют единую структуру. В результате такого тесного их соединения эстетическая норма в фольклорной среде значительно менее изменчива, чем в иных типах среды и часто удерживается без существенных изменений на протяжении столетий. Некоторые этнографы (школа Науманна) даже выдвигали вследствие этого преувеличенный тезис, будто «народ не производит, а только воспроизводит». Применительно к эстетической норме здесь правильно подмечено, что фольклорная среда сама не создает свою норму, а воспринимает ее из эстетической сферы — в первую очередь, разумеется, из искусства — господствующего класса. Поэтому народному искусству нельзя отказать в творческом начале. Более того, современная этнография показала, что различие между живым фольклором и индустриализированным производством фольклорных изделий (промышленной имитацией народного искусства) заключается как раз в том, что индустриальная продукция схематизирована, тогда как настоящее народное творчество (например, расшитые пасхальные яйца, вышивки) бесконечно разнообразно и изобилует оттенками. Однако это многообразие имеет характер всего лишь вариантов нормы, а не нарушения ее в процессе развития. Неподвижность эстетической нормы в фольклоре вызвана, как уже сказано, включенностью ее в систему: в фольклорной среде нормы так прочно взаимно соединены, что мешают друг другу развиваться\*. Этим фольклорная среда резко отличается от иных типов среды, особенно от той, в которой создаются культурные нормы и ценности и о которой была речь выше. Ясно, что это различие имеет существенное значение и для социальной характеристики двух указанных общественных образований и что проблема взаимосцепления разных видов норм важна и для социологии эстетической нормы.

Однако мы назвали выше еще один вопрос, важный для социологической оценки отношения между эстетической нормой и остальными нормами. Это вопрос о том, проявляет ли эстетическая норма тенденцию занять господствующее положение по отношению к другим нормам или, наоборот, склонность играть подчиненную роль в системе норм. И здесь мы сопоставим в качестве примера две разные среды — опять-таки среду ведущую в культурном отношении (так же как в предыдущем примере) со средой народной, однако на этот раз нефольклорной, а именно с городской народной средой, выкристаллизовавшейся у нас с развитием городов, главным образом больших, в первой половине прошлого века. С точки зрения связи разных видов норм обе эти среды существенным образом не отличаются друг от друга: в обоих типах среды связь эта значительно более свободна, чем в фольклоре. Зато между ними есть различие в том, какое место занимает эстетическая норма в общей иерархии норм. В среде ведущей в культурном отношении — по крайней мере, современной, известной нам по собственному опыту — эстетическая норма легко добивается господства над остальными нормами, ср. волны увлечения искусством для искусства, которые, начиная с прошлого столетия, настойчиво вновь и вновь возникают в различных художественных направлениях (напр., во французской литературе реалистического периода у Флобера и вскоре после этого вновь у символистов), и параллельные волны панэстетизма вне искусства. Речь идет, разумеется, лишь о тенденции к господству эстетической функции, а ни в коей мере не о реальном и постоянном господстве; время от времени, наоборот, против преобладания эстетической функции поднимается протест, который, однако, как раз своей интенсивностью свидетельствует о силе тенденции, вызывающей такое противодействие. В народных слоях, напротив, над

\* Ср. статью П. Богатырева («Príspevek k štruktúrni etnografii», — *Slovenská miscellanea*, Bratislava, 1931), где на примерах показано, что «при этнографических исследованиях мы сталкиваемся с фактами, имеющими несколько функций, причем иногда эти разные функции столь тесно связаны между собой, что мы не можем точно установить, какая из них в данном случае превалирует».

эстетической функцией и нормой, как правило, преобладают иные функции и нормы, причем и в таких творениях, которые можно считать искусством: высшей нормой «самого скромного искусства» (термин Й. Чапека) не является эстетическая норма. Сравнивая изобразительное искусство подобного рода с высоким искусством, Й. Чапек справедливо писал в статье «Художники из народа» («Neiskromnější umění»): «Великие статуи и картины вызывают в нас восхищение, суверенно выражая красоту и мощь мира и жизни. Самое скромное искусство, о котором я хочу говорить, тоже обращается к вам; оно хочет наглядно вам продемонстрировать вещи полезные, нужные человеку; оно проникнуто уважением к труду и к жизни и находит в них закономерности и радости; оно не ставит высоких целей, но проявляет свою скромность чисто и трогательно, а это немалая заслуга. Оно хочет быть всего лишь посредником между предметами повседневного обихода и человеком, но его речь, пусть бедная и непритязательная, никогда не бывает лишена редкостного очарования и тихой страстности, она естественна и правдива». Здесь явственно сказано, что в народном нефольклорном искусстве над эстетической нормой и функцией преобладают иные функции и нормы, прежде всего утилитарные («наглядно продемонстрировать вещи полезные»), а в какой-то мере и эмоциональные («чисто и трогательно»).

Наибольшего преобладания над эстетическим началом эмоциональность достигает в народной городской лирике: «Мария поет не о том, что ее просватал Пепичек и что года не пройдет, как они сыграют свадьбу, а о том, что синеглазый Пепичек ухаживает за другой. Анна, скребя и моя пол, заливаясь во весь голос не о том, что ей хочется пойти на прогулку в Стромовку<sup>27</sup>, а о том, как ее тянет к одной только темной могиле... По сути дела, Мария обычно вовсе не склонна к глубокой меланхолии; наоборот, скорее можно было бы сказать, что это балаболка и хохотунья. Но что поделаешь, если Мария горит желанием вознестись в высшие сферы (и, в конце концов, разве не самая серьезная задача поэзии и музыки — помочь ей в этом?), она возносится в область грустных и безутешных чувств; ничто не позволит ей почувствовать себя такой возвышенной, как близкая перспектива лежит в гробу с венком в волосах» (К. Сарек, «Pisně lidu pražského», «Marsyas»)<sup>28</sup>. Возбуждение чувств — отнюдь не как непосредственная реакция на действительность, а как чистая функция произведения, то есть исполняемой песни, доминирует, таким образом, в городской народной поэзии, и эмоциональная норма преобладает здесь над эстетической; песня имеет тем большую ценность, чем она трогательнее. Для различия между иерархией норм в народной и высокой поэзии характерна метаморфоза, которую претерпевает жанр городской народной песни, едва только он проникает в искусственную поэзию: эмоциональная норма в результате обрисованного выше оборота дел сразу же превращается в эстетическую (ср. нашу статью о Витезславе Галеке в журнале «Slovo a slovesnost», I, 1935). Таким образом, преобладание эстетической нормы и ее подчиненность находит социальное соответствие в различии между общественным слоем, являющимся прямым носителем изменений в области культуры, и народной городской средой.

Мы рассмотрели в главных чертах социологию эстетической нормы. Оказалось, что социологический подход в проблеме эстетической нормы не просто один из возможных или даже второстепенных подходов. Наряду с гносеологическим аспектом, он представляет собой необходимый элемент исследования, поскольку такой подход позволяет подробно проследить диалектическое противоречие между существованием множества изменчивых эстетических норм и претензий эстетической нормы на неизменную всеобщезначительность. Мы показали далее, что эстетические нормы, источником которых служит искусство общественного слоя, являющегося носителем изменений в области культуры, постоянно обновляются: при этом более «старые» нормы, как правило, опускаются по лестнице общественной иерархии, а потом, опустившись на самую низкую ступень, часто неожиданным скачком

вновь поднимаются и находят свое место в искусстве слоя, ведущего в культурном отношении. Разумеется, это лишь общая схема, в реальном развитии усложняемая, с одной стороны, влиянием горизонтального общественного членения, с другой, изменчивостью взаимоотношения между эстетической нормой и остальными нормами, изменчивостью, затрагивающей степень взаимного сцепления разного вида норм и их иерархизацию. И сама общая схема и в еще большей степени отступления от нее подтверждают, что эстетическую норму нужно понимать не как априорное правило, которое с точностью измерительного механизма определяло бы оптимальные условия эстетического наслаждения, а как живую энергию, которая при всем многообразии своих проявлений — и даже более того, как раз с помощью этого многообразия — организует сферу эстетических факторов и направляет ее развитие. С другой стороны, хотя возможность существования всеобщей и априорно действующей эстетической нормы оказалась иллюзорной, поскольку основные, антропологически обусловленные принципы ритма, симметрии и т. д., несмотря на свое большое значение для гносеологии эстетической нормы, не являясь идеальными эстетическими нормами, стало ясно, что эстетическая норма в самом деле существует и воздействует и что из признания ее изменчивости никак не вытекает отрицание ее важности или даже самого ее существования.

### III

Вслед за эстетической функцией и нормой дошла очередь и до эстетической ценности. На первый взгляд, могло бы казаться, что проблематика эстетической ценности исчерпана рассуждениями об эстетической функции, силе, которая создает ценность, и об эстетической норме, правиле, служащем ее мерилем. Но уже в двух предыдущих главах мы показали: 1. что сфера эстетической функции шире, чем сфера эстетической ценности в собственном смысле слова, ибо в тех случаях, когда эстетическая функция только сопутствует другой функции, вопрос об эстетической ценности также становится лишь второстепенным при всяком суждении о данном предмете или действии; 2. что следование норме не представляет собой необходимого условия для наличия эстетической ценности и особенно как раз там, где эта ценность преобладает над остальными, то есть в искусстве. Из этого вытекает, что искусство, будучи привилегированной областью эстетических явлений, есть в то же время и непосредственная сфера эстетической ценности. Между тем как вне искусства ценность подчинена норме, здесь норма подчинена ценности: вне искусства следование норме синонимично ценности; в искусстве норма часто нарушается, лишь изредка ей следуют неукоснительно, однако такое следование норме — средство, а не цель. Следование норме вызывает эстетическое наслаждение; эстетическая ценность может, вызывая наслаждение, вместе с тем в значительной мере вызывать и неудовольствие, оставаясь при этом неделимым целым; ср.: F. W. J. v. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst*, Leipzig, 1911, стр. 7: «In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön»\*. Применение эстетической нормы подчиняет индивидуальный случай общему правилу и касается одной стороны предмета, его эстетической функции, которая может и не быть доминирующей. Эстетическая оценка, например, дает суждение о предмете во всей его сложности, ибо все внеэстетические функции и ценности какого-либо явления тоже воздействуют как элементы эстетической ценности (ср. нашу статью «Поэтическое произведение как комплекс ценностей» — «Jízdní rád literatury a poezie» — настоящее изд. стр. 140): поэтому эстетическая оценка воспринимает произведение как замкнутое целое (единство) и выступает в качестве индивидуализирующего

\* «В истинном искусстве нет никаких отдельных красот, лишь целое прекрасно» <нем.> (прим. перев.)

акта: эстетическая ценность предстает в искусстве как единственная и неповторимая.

Таким образом, проблематика эстетической ценности должна быть рассмотрена особо. Основной вопрос касается здесь силы действия и границ эстетической оценки. Если мы возьмем его в качестве исходной точки, то перед нами в одинаковой степени будет открыт путь в две разные стороны: и к исследованию изменчивости конкретного акта оценки, и к поискам гносеологических предпосылок объективной (то есть независимой от воспринимающего) значимости эстетического суждения.

В первую очередь обратим внимание на изменчивость актуальной эстетической оценки. Мы сразу же целиком оказываемся в области социологии искусства. Прежде всего художественное произведение ни в коей мере не является постоянной величиной: в результате любого перемещения во времени, пространстве или от одного типа социальной среды к другому изменяется актуальная художественная традиция, через призму которой воспринимается произведение; под влиянием этих перемещений изменяется также и эстетический объект, который в сознании членов данного коллектива соответствует материальному артефакту, созданному художником. И пусть, напр., некое произведение получит одинаково положительную оценку в две отдаленные друг от друга эпохи, предметом оценки в каждом случае будет иной эстетический объект и, следовательно, в известном смысле слова, иное произведение. Естественно, что при этих сдвигах эстетического объекта часто изменяется и эстетическая ценность. В истории искусства очень часто можно наблюдать, как некое произведение превращается со временем из положительной ценности в отрицательную, из высокой, исключительной ценности в посредственную или наоборот. Очень часто встречается такая схема: неожиданный взлет, потом падение и опять взлет, но нередко уже на иную ступень эстетических ценностей (ср. нашу монографию «*Poláková Vznešenost přírody*», *Sborník filol.*, С. ак., X, Прага, 1934). Некоторые художественные произведения, напротив, долгое время удерживаются на высоком уровне; это «вечные» ценности, в поэзии таковы, напр., начиная приблизительно с Ренессанса, эпические поэмы Гомера, в драматургии — произведения Шекспира или Мольера, в живописи — произведения Рафаэля, Рубенса. Хотя каждая эпоха видит такие произведения по-своему (осознаемое, напр., доказательство этого — эволюция сценических интерпретаций пьес Шекспира), тем не менее всякий раз или почти всякий раз они занимают самые высокие места на шкале эстетических ценностей. Было бы, однако, ошибкой видеть в этом неизменность. Прежде всего весьма вероятно, что при ближайшем рассмотрении и в таких случаях выявятся отклонения, нередко даже значительные; во-вторых, само понятие высочайшей эстетической ценности неоднозначно: существует различие между восприятием некоего произведения как ценности «живой» или «исторической» или «популярной» и т. д. Постепенно сменяя эти оттенки либо в отдельных случаях объединяя несколько подобных оттенков одновременно\*, художественное произведение может оставаться в числе «вечных» ценностей, причем это будет не состояние, а — точно так же как у произведений, меняющих свое положение на шкале ценностей, — процесс.

Таким образом, эстетическая ценность изменчива на всех своих ступенях, пассивное спокойствие здесь невозможно; «вечные» ценности изменяются и сменяют друг друга лишь медленнее и менее заметно, чем ценности, стоящие на более низких ступенях эстетической иерархии. Но и сам идеал неизменного постоянства эстетической ценности, независимой от внешних влияний, не выступает одинаково во все эпохи и при всех обстоятельствах в качестве идеала высшего и единственно желательного. Более того, наряду с искусством, создаваемым с расчетом на максимальное по длительности существование и воздействие, всегда существует искусство, уже по замыслу

\* Так, напр., «Май» Махи сейчас, когда мы отмечаем столетнюю годовщину смерти поэта, представляет собой примечательное наслоение, вероятно, всех названных выше оттенков ценности.

создателя предназначенное быть лишь преходящей ценностью и творимое на «потребу дня». В поэтическом искусстве, напр., таковы стихотворения «на случай» или частные криптади, создаваемые художником для самого узкого кружка друзей, произведения актуальные, тематически зависимые от знания некоторых обстоятельств, известных лишь определенной эпохе или только некоему ограниченному кругу. В изобразительном искусстве притязания какой-либо художественной ценности на долговечность часто проявляются в выборе материала, так, напр., восковая фигура в момент возникновения явно притязает на меньшую долговечность, чем мраморная или бронзовая статуя, мозаика создается в расчете на долговую сохранность произведения и его ценности, чем акварель, и т. д. Итак, искусство «на потребу дня» является постоянной противоположностью «долговечного» искусства; однако существуют периоды, когда художники отдают предпочтение интенсивному краткому воздействию произведения перед постепенно нарастающим постоянным воздействием. Наглядным доказательством может служить современное искусство. Еще в период символизма выискивались ценности как можно более долговечные, независимые от изменений вкуса и случайностей восприятия. О недостижимости «абсолютного» произведения разбиваются все усилия Малларме; наш Бржезина<sup>29</sup> время от времени высказывает убеждение, что можно найти «наивысшую стиховую (то есть метрическую) форму, столь отточенную, что уже нельзя будет вообще создать нечто «более совершенное» (см. наше предисловие к подготовленному Гартлем изданию «Псалмов» Главачека: Karel Hlaváček. Zalmu. Praha, 1934, стр. 12). Сравним с этим высказывание современного представителя искусства А. Бретона (Point du jour, Paris, стр. 200): «Пикассо в моих глазах только потому так велик, что он постоянно был в обороне по отношению к фактам внешнего мира, включая и те, которые сам создал; только потому, что эти творения он всегда считал всего лишь моментами связи между собой и миром. Преходящесть и эфемерность, вопреки тому, что обычно бывает радостью и гордостью художников, привлекали его сами по себе. За двадцать лет, которые пронеслись над всем сделанным им, уже желтели обрывки газет (вклеенные в картины), черная типографская краска которых, когда-то свежая, в немалой степени способствовала дерзости этих великолепных «rapiers collés»\*, созданных в 1913 году. Свет обесцветил, а влажность местами коварно собрала в складки большие, закрашенные синим и розовым вырезки. И это хорошо. Поразительные гитары, склеенные из жалких дощечек, — это настоящие мосты случайности, всегда создаваемые заново, день ото дня, над потоком пения, не выдержали бешеного бега певца. Но всё происходит так, как будто Пикассо заранее принимал в расчет это обеднение, это ослабление, даже распад. Как будто он сам хотел обречь себя на поражение в борьбе, исход которой не вызывает сомнения, но которую, несмотря ни на что, ведут против стихии творения рук человеческих, чтобы этой уступчивостью приобрести в самом процессе их уничтожения нечто драгоценное в силу своей крайней реальности».

Итак, изменчивость эстетической ценности — это не какое-то второстепенное свойство, вытекающее из «несовершенства» художественного творчества или восприятия, из человеческой неспособности достичь идеала, а, напротив, свойство, относящееся к самому существу эстетической ценности, которая есть процесс, а отнюдь не состояние, «επεργεία»\*\*, а отнюдь не «εργον»\*\*\*.<sup>30</sup> Поэтому и вне зависимости от изменений во времени и пространстве эстетическая ценность выглядит как многогранный и сложный процесс, проявляющийся, напр., в противоречивых отзывах критиков о вновь созданных произведениях, в непостоянстве пристрастий книжного и художественного рынка и т. д.; и в этом отношении наглядным примером служит современная эпоха с быстрыми сменами художественных пристрастий, что сказывается, напр., в стремительном обесценивании поэтических произведений

\* буквально «склеенные бумажки» <фр.>, коллажи (прим. перев.).

\*\* действие <древнегреч.>.

\*\*\* дело <древнегреч.>.

на книжном рынке, в быстром возникновении и падении ценностей на рынке изобразительного искусства и т. д. Всё это, разумеется, лишь ускоренная кино съемка процессов, совершающихся в любую эпоху. Причины этой динамики искусства, как показал Карел Тайге в книге «Jarmark umění» (Прага, 1936), социальные: ослабление связи между художником и потребителем (заказчиком), между искусством и обществом. Однако и в предшествующие эпохи процесс формирования эстетической ценности всегда проходил в живом контакте с динамикой общественных отношений, поскольку он был определен ею и вместе с тем воздействовал на нее.

Впрочем, общество создает институты и органы, с помощью которых оказывает воздействие на эстетическую ценность, регулируя оценку художественных произведений. Таковы, напр., критика, профессиональная специализация, художественное воспитание (включая в него художественное образование, а также институты, ставящие своей целью воспитание пассивного восприятия), рынок художественных произведений со всеми средствами пропаганды и рекламы, анкеты, выявляющие наиболее ценные произведения, художественные выставки, музеи, общественные библиотеки, конкурсы, премии, академии, часто даже цензура. Каждый из этих институтов имеет свои специфические задачи и может иметь иные цели помимо воздействия на состояние и развитие эстетических оценок (напр., музеи накапливают материал для научного изучения и т. д.) и такая иная цель может быть главной (напр., цензура направляет внеэстетические функции произведения в интересах государства и господствующего общественного и нравственного порядка); однако все они вносят свою долю в то давление, которое оказывается на эстетическую ценность, и при этом выражают определенные общественные тенденции. Так, напр., суждение критика часто интерпретируется как поиск объективных эстетических ценностей, или как проявление его личного отношения к произведению, или как популяризация новых художественных произведений, трудно понятных для непосвященного, или как пропаганда определенного художественного направления. Всё это, несомненно, элементы всякой критической деятельности, из которых в каждом конкретном случае какой-то всегда преобладает, но прежде всего критик — это выразитель взглядов, или, наоборот, противник, а порой и отщепенец определенного общественного образования (класса, среды и т. д.). Арне Новак<sup>31</sup> убедительно показал в своей лекции об истории чешской критики (лекция эта была прочитана в Пражском лингвистическом кружке в апреле 1936 года), что, напр., отрицательное суждение Хмеленского<sup>32</sup> о «Мае» Махи не есть лишь случайное проявление личной антипатии критика к произведению Махи, а вместе с тем и главным образом — в контексте остальной критической деятельности Хмеленского и его теоретических воззрений на задачи критики — следствие желания тогдашней узкой литературной среды остановить приток непривычных эстетических ценностей, которые разлагающе подействовали бы на ее вкус и идеологию; характерно, что и на самом деле почти в тот же момент или немного позднее круг читающей публики расширяется, причем и в отношении ее социальной принадлежности, что также продемонстрировал в упомянутой лекции Арне Новак.

Процесс эстетической оценки связан, таким образом, с общественным развитием, и его изучение составляет главу социологии искусства. Нельзя, впрочем, забывать о факте, отмеченном уже в предыдущей главе: в определенном обществе существует не один слой искусства поэтического, живописного и т. д., а всегда несколько слоев (напр., искусство авангардное, официальное, бульварное, искусство городских низов и т. д.), и, следовательно, несколько шкал эстетической ценности. Каждое из этих образований живет своей жизнью, хотя при этом они порой перекрещиваются и взаимопроникают. Ценность, утратившая силу в каком-нибудь из них, может, опускаясь или поднимаясь, перейти в другое. Поскольку это расслоение соответствует, хотя и не всегда прямо и точно, расслоению социальному, многослойность искусства также способствует сложному процессу создания и пересоздания эстетических ценностей.

Наконец, нужно добавить, что коллективный характер и коллективная обязательность эстетических оценок отражаются и в индивидуальных эстетических суждениях. Доказательства этого многочисленны. Напр., читатели, как было установлено с помощью издательских анкет, при покупке книг чаще всего принимают решение не на основе суждений профессиональной критики, которые им кажутся слишком окрещенными индивидуальным вкусом критиков, а на основе рекомендаций друзей, членов той же читательской среды, к которой принадлежит покупающий (см. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig und Berlin, 1931, стр. 51). Известен также авторитет ежегодных читательских анкет. Коллекционеры произведений изобразительного искусства часто выбирают то или иное произведение лишь потому, что имя автора является поручительством общепризнанной ценности; отсюда стремление торговцев создавать такие имена-ценности (K. Teige, *Jarmark umění*, стр. 28 и последующие) и важная роль знатоков-специалистов, в задачу которых входит определение авторства произведений и оценка их подлинности (M. J. Friedländer, *Der Kunstkenner*, Berlin, 1920).

Эстетическая ценность, таким образом, предстает перед нами как процесс, определяемый, с одной стороны, имманентным развитием самой художественной структуры (ср. актуальную традицию, на фоне которой оценивается каждое произведение), с другой, движением и сдвигами в структуре общественного бытия. То, что художественное произведение оказывается на определенной ступени иерархии эстетических ценностей и остается на ней, как и то, что в иных случаях произведение меняет свое место на шкале эстетических ценностей или даже исключается из этой шкалы, зависит от факторов, которые не сводятся лишь к свойствам самого материального творения художника, хотя только оно подлинно существует, переходит от эпохи к эпохе, перемещается в пространстве, попадает из одной общественной среды в другую. Здесь нельзя говорить о релятивности, ибо для ценителя, находящегося в определенной точке времени и пространства, включенного в определенную социальную среду, такая-то и такая-то ценность данного произведения представляется величиной необходимой и постоянной.

Однако разрешен ли исчерпывающим образом — даже более того — снят ли тем самым вопрос об объективности эстетической ценности, спаянной с материальным произведением? Лишается ли проблема, которая на протяжении столетий решалась то метафизически, то ссылками на антропологическое строение человека, то, наконец, пониманием художественного произведения как уникального во всей своей значимости и настоятельности и потому окончательного выражения личности? Существуют, несмотря на общепризнанную изменчивость эстетической ценности, некоторые факты, свидетельствующие о том, что этот вопрос не утратил важности. Как объяснить, например, почему из произведений одного и того же художественного направления и даже того же художника, то есть из числа творений, возникших примерно при одинаковом состоянии художественной структуры и при одинаковых социальных условиях, одни столь определенно, что это кажется почти самоочевидным, представляются более ценными, а другие менее ценными? Вполне очевидно также, что пропасть между восторженно положительной и резко отрицательной оценкой не так велика, как между обоими этими видами оценок и равнодушием; нередко даже случается, что при оценке одного и того же произведения мы одновременно сталкиваемся с одобрением и резким отрицанием. Не может ли тот факт, что мы сосредоточиваем наше одобрительное или неодобрительное внимание на конкретном произведении, опять-таки служить признаком наличия в этом произведении хотя бы в некоторых случаях объективно более высокой эстетической ценности? Как далее понять — если не допускать существования объективной эстетической ценности — то обстоятельство, что определенное художественное произведение может признаваться положительной эстетической ценностью и такими критиками, которые в остальном относятся к нему резко отрица-

тельно, как это было, напр., с чешской критикой после выхода «Мая Махи? История искусства, хотя его методология стремится по возможности свести процесс оценки к моментам, исторически объяснимым (ср. нашу книгу «Poláková Vznešenost přírody», стр. 6 и последующие), тем не менее постоянно наталкивается на проблему ценности, свойственной определенному произведению независимо от его исторических аспектов; можно даже сказать, что существование этой проблемы подтверждают именно постоянно возобновляющиеся попытки ограничить ее влияние на историческое изучение. Нужно, наконец, напомнить, что и всякая борьба за новую эстетическую ценность в искусстве, так же как всякое контрнаступление против нее, организуется во имя объективной и постоянной ценности; впрочем, только признав наличие объективной эстетической ценности, можно объяснить, почему «великий художник не в силах допустить мысли, что жизнь могла быть создана и красота оформлена иными средствами, чем те, которые выбрал он сам» (Wilde. The critic as artist).

Итак, обойти проблему объективной, независимой от внешних влияний эстетической ценности нельзя. Нужно, однако, подготовить себе подступы к ее решению тщательным анализом понятия «объективная эстетическая ценность». Для нас нет сомнения в том, что искусство, созданное человеком и для человека, не способно создавать ценностей, от человека независимых (что касается проявлений эстетической ценности вне искусства, то в предыдущей главе было показано, что и здесь не может быть речи об эстетическом воздействии как постоянном свойстве вещей). Путь, который, напр., избрала схоластическая философия (ср. J. Maritain. Art et scolastique. Paris, 1927, стр. 43 и последующие) и который находит отголосок, напр., еще у Уайльда, путь, основывающийся на различии между неизменным идеалом и его изменчивыми реализациями, может казаться пригодным лишь в том случае, если вытекает из целостной метафизической системы; вне ее он имеет сомнительную цену вынужденного выхода. Если мы не хотим допускать неподобающего смещения гносеологии с метафизикой, нам остается обратить свою мысль — подобно тому как мы это сделали при анализе эстетической нормы — к антропологической организации, свойственной всем людям и проявляющей себя в качестве основы неизменного отношения между человеком и произведением, отношения, которое, будучи спроецировано в материальном явлении, выступило бы как объективная эстетическая ценность. Но этому препятствует то обстоятельство, что художественное произведение как целое (ибо лишь целое представляет собой эстетическую ценность) есть по сути своей *знак*, обращенный к человеку как к члену организованного коллектива, а не только как к антропологической константе. Правильно написал об искусстве Уайльд (The critic as artist): «Значение всякого прекрасного творения в равной мере зависит и от того, кто его создал, и от того, кто его воспринимает. Воспринимающий даже в большей степени сообщает прекрасному предмету тысячи его значений, делает его в наших глазах чудом и устанавливает связь между ним и эпохой, благодаря чему он становится неотъемлемой составной частью нашей жизни».

Таким образом, даже пытаясь установить гносеологические возможности и предпосылки существования *объективной* эстетической ценности, нельзя обойти социальный характер искусства. Разумеется, речь идет уже не об исследовании отношений между конкретным художественным произведением и конкретным коллективом, то есть не о социологии искусства, а об определенной общей закономерности, характеризующей отношение между художественным произведением как эстетической ценностью и любым коллективом или любым членом какого угодно коллектива. Результатом подобных рассуждений могут быть лишь какие-то общие контуры проблемы, получающие в каждом конкретном случае иное наполнение и потому исключающие всякую попытку выводить специальные критические правила. Впрочем, очевидно, что при изменчивости оценок каждое конкретное обоснование

эстетического суждения имеет силу лишь применительно к отношению между произведением и *тем* обществом или *тем* общественным образованием, с позиций которого высказывается это суждение. С хронологически и социально ограниченной точки зрения такая имеющая всеобщее значение эстетическая ценность может только инстинктивно угадываться, и лишь сопоставлением суждений, относящихся ко многим периодам или многим разновидностям социальной среды, мы способны косвенным образом установить ее. Впрочем, гораздо более важное значение, чем определение этих общих правил, имеет принципиальный вопрос, является ли объективная эстетическая ценность реальностью или обманчивой кажимостью.

Естественной отправной точкой для решения этого вопроса нам представляется знаковый (семиологический)<sup>33</sup> характер искусства, о котором мы уже упоминали выше. Прежде всего нужно коротко коснуться сущности знака вообще. Общепринятое определение гласит: знак — это нечто, заменяющее что-то иное и на него указывающее. С какой целью знак используется? Самая характерная его функция — служить средством взаимопонимания между индивидами как членами одного и того же коллектива; такова в особенности задача языка, наиболее развитой и полной системы знаков. Нужно, разумеется, отметить, что знак может иметь и другие функции, помимо коммуникативной; так, напр., деньги суть знаки<sup>34</sup>, заменяющие иные факты действительности в функции экономических ценностей, их назначение не передача информации, а облегчение товарообмена. Тем не менее сфера коммуникативных знаков безгранична: любое явление действительности может стать коммуникативным знаком. И к этой сфере относится также искусство, хотя оно и отличается от какого-либо иного коммуникативного знака.

Стремясь установить то специфическое отличие, которое характеризует искусство как разновидность знака, обратим внимание прежде всего на те виды искусства, где коммуникативная функция проявляется наиболее явственно, ибо именно они дают возможность сравнения. Это поэтическое искусство и живопись. Поэтическое произведение и произведение живописи, как правило, содержат сообщение; хотя в некоторые периоды их развития коммуникативная функция бывает сведена к нулю (напр., абсолютная живопись, супрематизм, поэзия на искусственном языке), это ее ослабление воспринимается отнюдь не как нормальное состояние, а как его отрицание. В точности так же современная лингвистика говорит о «нулевом» окончании, а отнюдь не об отсутствии окончания, в тех случаях, когда грамматическая форма характеризуется недостатком окончания по сравнению с формами, им обладающими. В само понятие грамматической формы входит окончание, и в само понятие живописи и поэтического искусства входит сообщение, то есть тема (содержание). Живопись и поэзия в широком смысле слова — искусства тематические. Является ли, однако, сообщение, содержащееся в поэтическом произведении или произведении живописи, настоящим сообщением, или оно от такового чем-то отличается? И если да, то чем? Тем, что эстетическая функция, преобладающая над коммуникативной, изменила самое сущность сообщения.

Хотя эпическое поэтическое произведение — точно так же как чисто коммуникативное высказывание — будет повествовать о событии, которое имело место там-то и там-то, тогда-то и тогда-то, при тех-то и тех-то обстоятельствах, с теми-то и теми-то участниками, однако различие будет заключаться в том, что если мы воспринимаем определенное высказывание как сообщение, для нас будет важно, как это сообщение соотносится с действительностью, о которой повествуется. А это значит, что слушатель, воспринимающий высказывание, будет всё время задавать себе вопрос, пусть даже не формулируя его вслух, — в действительности ли произошло то, о чем говорящий повествует, таковы ли были на самом деле обстоятельства, которые он приводит. Ответ на эти вопросы вовсе не должен быть положительным; он вполне может сводиться к тому, что высказывание было

частично или целиком фиктивным. И слушатель попытается догадаться или установить, какую цель преследовал при этом говорящий. В итоге изысканий или всего-навсего догадок возникает дальнейшая модификация предметного отношения высказывания (то есть его отношения к действительности): напр., да, речь идет о фиктивном высказывании с целью обмануть слушателя, сбить его с истинного пути, то есть речь идет о лжи; или — речь идет о фиктивном высказывании с целью выдать вымышленное событие за действительное, но без умысла воздействовать на поведение слушателя, а лишь для того, чтобы испытать, насколько он доверчив, то есть речь идет о мистификации; или опять-таки — речь идет о фиктивном высказывании, но не с целью обмануть слушателя, а с целью нарисовать перед ним иной мир, чем тот, в котором он живет, утешить, порой напугать несовпадением вымышленной действительности с реальной, то есть перед нами чистая фикция.

Но в том случае, если мы будем понимать языковое высказывание (повествование) как поэтическое творение с преобладающей эстетической функцией, наше отношение к этому высказыванию сразу изменится и вся конструкция предметного отношения высказывания обретет иной аспект. Вопрос о том, происходило ли в действительности событие, о котором повествуется, теряет для слушателя (читателя) жизненную важность; речь же о том, хотел ли и пытался ли поэт обмануть его, вообще отпадает. Разумеется, мы ни в коей мере не утверждаем, что вопрос о реальной основе события, о котором рассказывается, перестал существовать. Напротив, представит ли поэт данное событие как реальное или фиктивное, насколько и каким образом он будет следовать действительности, всё это явится важным элементом структуры поэтического произведения. В этих оттенках *метода* перевоплощения действительности часто заключается, напр., различие между техникой разных художественных направлений (в известном аспекте между романтизмом и реализмом), жанров (рассказ — сказка), а внутри определенного произведения соотношение отдельных элементов и частей (напр., в историческом романе таково нередко соотношение между личностями и событиями на переднем плане — они бывают фиктивными — и личностями и событиями на заднем плане — они бывают реальными). Вопрос о реальной основе изображаемого события, когда мы рассматриваем его с точки зрения структуры произведения и способа изображения, разумеется, существенно отличается от вопроса о реальном *коммуникативном* значении изображаемого события, как, например, его ставит по отношению к произведению историк литературы. Рассматривая «Бабushку» Божены Немцовой<sup>35</sup>, он может интересоваться, действительно ли молодые годы писательницы соответствуют развитию сюжета повести, жили ли Панклы на самом деле в Старой белильне и т. д. Читатель же ставит вопрос об истинности лишь в такой форме: хотела ли писательница вообще или пусть только в какой-то мере, чтобы это произведение было воспринято как документальный рассказ о ее детстве? Ответ на этот вопрос, даже невысказанный, даже не сформулированный прямо, определит эмоциональную и образную атмосферу, которой в восприятии читателя будет окутано произведение Немцовой, определит смысловую окраску целого и деталей. «Фиктивность» поэтического искусства, таким образом, нечто совершенно иное, чем фикция коммуникативная. Все модификации предметного отношения языкового высказывания, которые существуют в коммуникативной речи, могут играть свою роль и в поэтическом искусстве (напр., ложь). Но здесь они играют роль элементов структуры, а отнюдь не практически важных жизненных ценностей. Барон Мюнхгаузен, если бы он жил на самом деле, был бы мистификатором и его рассказы воспринимались бы как ложь, но поэт, выдумавший Мюнхгаузена и его вранье, не лжец, а именно поэт, и высказывания Мюнхгаузена в его подаче — это явление поэтическое.

И что же, лишен ли художественный знак при таком положении вещей какого бы то ни было непосредственного и обязательного соприкос-

новения с действительностью? Может быть, искусство по отношению к действительности — это даже нечто меньшее, чем тень, которая по крайней мере свидетельствует о присутствии предмета, хотя бы и невидимого зрителю? В истории эстетики можно найти направления, которые на сформулированный подобным образом вопрос ответили бы утвердительно, так, напр., эстетическая теория К. Ланге, интерпретирующего искусство как иллюзию, или теория Ф. Полана<sup>36</sup>, считающего ложь сущностью искусства: впрочем, к такому пониманию близки все направления, склоняющиеся к гедонизму и эстетическому субъективизму (искусство как стимулятор наслаждения, искусство как суверенное созидание ранее не существовавшей действительности).

Тем не менее подобные взгляды не соответствуют подлинной сущности искусства. Для того, чтобы объяснить их ошибочность, возьмем в качестве отправной точки конкретный пример. Представим себе читателя «Преступления и наказания» Достоевского. Вопрос о том, имела ли место в действительности история студента Раскольникова, как мы показали выше, находится вне интересов читателя. И всё же читатель почувствует в романе сильный контакт с действительностью, но отнюдь, разумеется, не с той, о которой роман повествует, не с событием, происшедшим в России таких-то годов прошлого века, а с действительностью, хорошо известной самому читателю, с ситуациями, которые он сам пережил или может пережить в существующих условиях, с чувствами и порывами, которые сопровождали или могли сопровождать подобные ситуации, с действиями, на которые они могли побудить самого читателя. Вокруг романа, захватившего читателя, нагромождается не одна, а множество действительностей; чем глубже произведение захватило воспринимающего, тем шире область реальных фактов, знакомых ему и жизненно важных для него, с которыми произведение вступает в предметное отношение. Перемена, совершившаяся с предметным отношением произведения-знака, есть, таким образом, одновременно и ослабление этого отношения и его усиление. Предметное отношение ослаблено в том смысле, что художественное произведение не указывает на действительность, которую прямо изображает, но усилено тем, что оно как знак вступает в не прямое (образное) отношение с реальными фактами, жизненно важными для воспринимающего, и посредством их со всем его универсумом как комплексом ценностей. Так произведение приобретает способность указывать на совсем иные реальные факты, чем те, которые оно изображает, и на системы ценностей иные, чем та, которая его породила и на которой оно построено.

В этом месте изложения наших взглядов нам представляется случай обратиться к тем видам искусства, которые в отличие от искусств, имеющих «содержание», являются атематическими, то есть к музыке и архитектуре, и установить, могут ли и они вступать в те многообразные предметные отношения, которыми творения тематических видов искусства отличаются от настоящих средств общения. По своей сути музыка ничего не сообщает; с помощью таких средств, как цитата, авторизованная цитата и т. п. (ср. О. Zich. *Estetika dramatického umění*, Praha, 1931, стр. 277 и последующие), она, разумеется, может приближаться к сообщению, но это приближение — отрицание ее собственного характера, подобно тому как в поэтическом искусстве и живописи таким же отрицанием было противоположное явление, то есть тяготение к атематичности. Но хотя музыкальное высказывание ничего не сообщает, оно может интенсивно вступать в многообразное предметное отношение с обширными областями жизненного опыта воспринимающего, а тем самым и с ценностями, имеющими для него значение, что мы уже отметили как черту, характерную для высказываний с преобладающей эстетической функцией, говоря о тематических видах искусства. Это многообразное и при всей своей денотативной неопределенности интенсивное предметное отношение музыки чрезвычайно точно описывает Оскар Уайльд в уже несколько раз цитировавшемся нами эссе «The critic as

artist»: «Всякий раз, когда исполняют какое-нибудь сочинение Шопена, у меня такое ощущение, будто я только что плакал, сокрушаясь о никогда не совершенных мною грехах, и грустил по поводу трагедий, которых никогда не переживал. Мне кажется, что музыка всегда производит такое впечатление. Она создает для человека прошлое, которого он не знал, и наполняет это прошлое атмосферой печалей, не выплаканных прежде. Я легко представляю себе человека с самой будничной жизнью, который, случайно услыша какое-нибудь удивительное сочинение, неожиданно откроет, что его душа, сама о том не ведая, прошла через страшные испытания и познала ужасающие радости, или дикие романтические страсти, или великое самоотречение». Опыт, которого у нас нет, но который мы могли бы иметь, потенциальные биографии без конкретного содержания — так характеризует Уайльд предметное отношение музыки к действительности; его слова представляют собой поэтическое выражение многообразия и связанной с ним денотативной неопределенности предметного отношения художественного произведения как знака; по той же причине другой поэт — Поль Валери («Eupalinos») — называет эмоцию, порождаемую музыкой, «неисчерпаемой»; \* музыка, полностью лишенная коммуникативной функции, еще явственнее, чем тематические виды искусства, обнажает специфический характер художественного знака. Итак, что же является здесь носителем значения? Не содержание, которого здесь нет, а формальные элементы: тональность, мелодические и ритмические образования, тембр и т. д. Поэтому предметное отношение к действительности здесь в гораздо большей степени воздействует на общую нашу позицию, чем освещает какие бы то ни было отдельные реальные факты. И именно в этом и заключается общее свойство искусства как знака, в данном случае лишь более явственно раскрытое.

Как правильно подметил П. Валери в диалогическом эссе «Эвпалин», нечто весьма подобное тому, что имеет место в музыке, происходит и в архитектуре. Сократ так рассуждает здесь о музыке и архитектуре: «Искусства, о которых мы говорим, должны — в противоположность остальным — с помощью чисел и числовых отношений породить в нас отнюдь не фавулу, а ту скрытую силу, которой обязаны своим возникновением все фавулы». Тем не менее их нужно отличать друг от друга, ибо архитектура, как пишет сам Валери, наряду с этим «говорит», то есть содержит сообщение, разумеется, опять-таки совершенно иного рода, чем сообщения поэтического искусства и живописи. Сообщение, содержащееся в архитектурном произведении, тесно связано с практической функцией, которую это творение осуществляет; здание «означает» то, для чего оно предназначено, то есть действия и отправления, которые должны совершаться на пространстве, ограниченном и оформленном стенами. «Здесь, — говорит здание, — собираются купцы. Здесь судят судьи. Здесь стонут узники. Здесь кутят любовники. Эти торговые здания, суды и тюрьмы говорят весьма явственно, если те, кто их строят, умеют справиться со своей задачей» (Valéry. Eupalinos). Но сообщение, содержащееся в архитектурном произведении, как правило, полностью поглощено и скрыто практической функцией, с которой оно тесно связано: видимым оно становится только при условии, если

\* Ср. также и еще одно место в «Эвпалине», где говорится о впечатлении от восприятия музыки: «Разве то не была изменчивая полнота, подобная вечному пламени, озаряющему и согревающему всё твое существо неустанным горением воспоминаний, предчувствий, вздохов и предсказаний и бесконечным множеством эмоциональных возбуждений без определенной причины?» — Ср. также: Н. Delacroix. Psychologie de l'art (Paris, 1937, стр. 210 и последующие). Мир музыки — это автономный мир, который стремится быть независимым от мира обыденных акустических явлений. Тем не менее он обладает (смысловой) потенцией, присущей языку и амузыкальным звукам... Музыка обобщает переживания, спускаясь вглубь, вплоть до ритмических волн, выражающих абсолютные чувства... Так возникают музыкальные образования, структура которых передает очертания эмоционального волнения, охватывающего более глубокие слои эмоциональной жизни, чем обычные чувственные возбуждения. Этот внутренний динамизм, схемой которого является музыка, преобразуется в сопоставлении с ней и под ее влиянием, одновременно создавая ее из себя как свой символ и выражение.

здание имитирует иную функцию, чем та, которую оно в действительности осуществляет: доходный дом в виде дворца, фабрика в виде замка и т. п. Имитируемое назначение (дворец, замок) становится сообщением для воспринимающего\*. Но как раз потому, что во всех остальных случаях (когда выраженное назначение совпадает с подлинным) сообщение почти незаметно, преобладающая роль предоставлена неопределенному и многообразному предметному отношению, специфическому для художественного произведения. И здесь это отношение несут в себе и определяют «формальные» средства. Наглядно рисует процесс возникновения этого многообразного предметного отношения опять-таки Валери в том месте уже цитировавшегося диалога, где Федор описывает впечатление от архитектурного произведения: «Никто не замечал, стоя перед материей, деликатно лишенной тяжести и, на первый взгляд, столь простой, что его восприятие направлялось к какому-то счастливому трепету почти незаметные кривые, незначительные и всемогущие закругления и те глубокие комбинации правильности и неправильности, которые художник одновременно создал и скрыл, сообщив им такую неодолимую силу, что для них нельзя найти определения. Они вели воспринимающего, подчиняющегося их незримому присутствию, от видения к видению, от глубокого молчания к шепоту наслаждения в соответствии с тем, как он приближался и удалялся, вновь приближался и блуждал в сфере воздействия произведения, будучи только им управляем в своих движениях и будучи игрушкой собственного восхищения. «Я хочу, — говорил этот человек из Мегары (т. е. зодчий Эвпалин), — чтобы мое произведение трогало людей так, как их трогает предмет любви».

Итак, «нетематические» виды искусства помогли нам понять, что специфическое предметное отношение, соединяющее с действительностью художественное произведение как знак, может заключаться не только в содержании, но и во всех остальных элементах. Обратимся теперь опять к тематическим видам искусства, чтобы выяснить, могут ли стать или даже не являются ли всегда смысловыми факторами и носителями предметного отношения и «формальные элементы» этих искусств. Рассмотрим с данной точки зрения живопись, поскольку — благодаря заслугам функциональной лингвистики — сейчас уже совершенно очевидно, что все элементы поэтического искусства как составные части языковой системы, начиная со звукового состава и кончая конструкцией предложения, являются носителями смысловой энергии. В живописи ситуация иная, там, на первый взгляд, может показаться, что материал, т. е. плоскость, цветовое пятно, линия, представляет собой чисто оптическое явление. Более сложные и производные элементы: перспективное и цветовое пространство, контур — и здесь явно выступают как смысловые факторы. Но и вышеназванные основные элементы не лишены возможности создавать предметное отношение. Плоскость, ограниченная рамой, — это нечто иное, чем просто поле зрения, хотя в некоторых случаях она может по своему содержанию соответствовать такому полю. Ограничение рамой придает плоскости определенные смысловые свойства, и в первую очередь свойство, благодаря которому то, что заключено в раму, является смысловой единицей (целью). Линия расчленяет плоскость: своим направлением и характером она руководит процессом зрительного восприятия и определяет не только оптическую, но и смысловую организацию ограниченного рамой участка. И в том случае, когда картина не нацелена на предметность, линия легко приобретает функцию контура, хотя здесь нет изображения какого бы то ни было предмета; в результате возникает «беспредметная» предметность как чистое значение. Смысловыми свойствами линии воспользовались некоторые направления современной

\* В этой связи нужно хотя бы мельком напомнить, что темой в архитектуре будет также символическая функция архитектурного произведения, проявляющаяся особенно в такие периоды развития, когда постройка, прежде всего общественная, представляет идеологию среды, которая ее породила и которой она служит, а иногда и ее могущество, и общественный вес: ср., напр., символическую функцию средневекового замка и собора или дворцовых построек Ренессанса и барокко.

живописи, такие, как абсолютная живопись (Кандинский) и родственные ей течения. Наконец и цветовой пятно есть явление не только оптическое, но одновременно и смысловое. Уже само качество цвета обладает широкими смысловыми возможностями. Известный культурно-исторический факт — символика цветов, получившая всеобщее распространение и устойчивость особенно в средние века (ср., напр.: Zíbrt. Symbolika barev u starých Cechů — Listy z českých dějin kulturních, Praha, 1891); естественно, что символика цветов оказала влияние и на живопись: «Почему Христос на картинах всегда в синем одеянии? Потому что глаза верующих были неустанно прикованы к желанному небу, резиденции небесного жениха и посмертному обиталищу верующих» (Th. Wohlbehg. Bau und Leben der bildenden Kunst. Leipzig u. Berlin, 1914). Так синий цвет стал для христиан самым возвышенным, хотя по своему психологическому воздействию он относится к «холодным» цветам. Но и в наше время, когда символика цветов не представляет собой устойчивой системы и не привлекает всеобщего внимания, даже в произведениях беспредметной живописи, где цветковое значение не соотносимо с изображаемой вещью, можно установить смысловую окраску цвета; так, напр., синий цвет в верхней части плоскости картины и в беспредметном произведении будет означать «небо»; синий цвет в нижней части плоскости картины будет в смысловом плане интерпретирован как «вода». С качеством цвета связано также отношение цвета к пространству; известно, что «теплые» цвета в нашем восприятии выступают на передний план, а «холодные» отступают на задний, и это имеет не только оптическое, но и семантическое (смысловое) значение; так, напр., в беспредметной живописи лишь посредством комбинирования двух названных групп цветов можно создать пространство без какой-либо предметной определенности, то есть чистое пространство как значение. Далее, цветовой пятно так же, как линия, создает контур; благодаря контуру оно, разумеется, обретает предметность даже в тех случаях, когда ни к какому предмету не относится; поэтому супрематистская живопись, которая зашла дальше всех других направлений живописи в подавлении какого бы то ни было содержания, в качестве формы цветового пятна охотнее всего избирала квадрат или четырехугольник, то есть наиболее безразличные к содержанию геометрические фигуры, чтобы цветовой пятно перестало воздействовать своей формой и было как можно более чистой оптической ценностью без содержательного оттенка предметности. В современной живописи контурное значение цветового пятна иногда подчеркивается тем, что контуры цветового пятна частично совпадают и частично расходятся с очертанием, данным линией. Можно было бы назвать и другие смысловые возможности цвета; так, напр., семантический характер носит и различие между цветом как характеристикой предмета (локальный цвет) и цветом как светом и т. д.

Итак, формальные элементы произведения живописи, так же как языковые элементы поэтического произведения, — это смысловые факторы: сами по себе они, разумеется, не связаны предметным отношением с какой-то определенной вещью, но — подобно компонентам музыкального произведения — заключают в себе потенциальную смысловую энергию, которая, излучаясь из произведения как целого, создает определенное отношение к миру действительности<sup>37</sup>.

Мы проанализировали знаковый (семантический) характер художественного произведения; оказалось, что искусство тесно примыкает к области коммуникативных знаков, но является при этом диалектическим отрицанием подлинного сообщения. Подлинное сообщение указывает на определенные конкретные факты действительности, известные тому, кто передает знак, и об этих фактах должен быть поставлен в известность тот, кто знак принимает. В искусстве же факты действительности, о которых произведение непосредственно сообщает (если речь идет о тематическом искусстве), — это не собственные носители предметного отношения, а лишь его посредники. Собственно предметное отношение здесь много-

образно и указывает на факты действительности, которые известны воспринимающему, но не высказаны и никак не могут быть высказаны или обозначены в самом произведении, поскольку составляют часть интимного опыта воспринимающего. Этот пучок фактов действительности может быть весьма значительным, а предметное отношение художественного произведения к каждому из них является непрямым, образным. Факты действительности, с которыми художественное произведение может быть сопоставлено в сознании или подсознании воспринимающего, включены в общее интеллектуальное, эмоциональное и волевое отношение воспринимающего к действительности в целом. Факты опыта, которые в сознании воспринимающего всплывают и придут в движение от толчка, вызванного соприкосновением с художественным произведением, передадут затем это движение всей картине действительности в душе воспринимающего. Неопределенность предметного отношения художественного произведения к действительности компенсируется, таким образом, тем, что воспринимающий индивидуум реагирует на произведение искусства не какими-то частными сторонами своего «я», а всеми гранями своего отношения к миру и действительности. Возникает вопрос: можно ли из этого сделать вывод, что интерпретация художественного произведения как знака является делом сугубо индивидуальным, что она отличается от индивида к индивиду и не поддается сравнению? Ответ на этот вопрос был предопределен установлением *знаковой* природы художественного произведения, которое, следовательно, уже по самому своему существу есть социальный факт; точно так же и отношение индивидуума к действительности даже у самых сильных личностей не является их исключительным частным достоянием, а в значительной мере — у личностей менее сильных почти полностью — определяется социальными условиями, в которых этот индивидуум находится. Результат, к которому мы пришли в процессе анализа знаковой природы художественного произведения, отнюдь не ведет к эстетическому субъективизму: было лишь доказано, что предметные отношения, в которые вступает художественное произведение как знак, приводят в движение отношение воспринимающего к действительности, а воспринимающий — существо общественное, член коллектива. Установив это, мы подошли на шаг ближе к цели: если предметные отношения, возникающие между художественным произведением и действительностью, затрагивают отношение индивидуума и коллектива к действительности, то становится очевидным, что особо важное значение приобретает для нас вопрос о внеэстетических ценностях, содержащихся в художественном произведении.

Художественное произведение и в том случае, когда оно не содержит открытых или скрытых оценочных суждений, насыщено ценностями. Всё в нем, начиная с материала — даже самого материального (такого, напр., как камень или бронза в скульптуре) — и кончая сложнейшими тематическими образованиями, выступает в качестве их носителя. Оценка, как мы только что отметили, принадлежит к самому существу специфичности художественного знака: предметное отношение художественного произведения своим многообразием затрагивает не отдельные вещи, а действительность как целое и таким образом касается общего отношения к ней со стороны воспринимающего. Именно воспринимающий является источником и определяет характер оценок. А поскольку каждый из элементов художественного произведения — «содержательный» или «формальный» — обретает в контексте это многообразное предметное отношение к действительности, то все они становятся носителями внеэстетических ценностей.

Ценности, имеющие в своей основе отдельные элементы одного и того же произведения, вступают во взаимные отношения, иногда положительные, иногда отрицательные; тем самым они, разумеется, воздействуют друг на друга, и случается, что один и тот же материальный элемент в разной связи бывает носителем совершенно различных ценностей; ср. Н. Lützel's Einführung in die Philosophie der Kunst. Bonn, 1934, стр. 27: «Атомизм при изучении формы художественного произведения заключается в том,

что исследователь, разанатомировав форму на отдельные элементы (то есть прямые и кривые линии, линии выгнутые и вогнутые, четко ограниченные и расплывчатые и т. д.), каждому элементу приписывает постоянный смысл (напр., светлый цвет — оптимизм, темный — пессимизм, ровная линия — ясность и лаконизм, непосредственность и точность, разумность и целесообразность). Говоря о несостоятельности такого подхода, нужно подчеркнуть, что формальные элементы могут быть полностью поняты только с точки зрения целого и что в зависимости от своего положения внутри этого целого они приобретают совершенно различный смысл; так, напр., черный цвет среди светлых тонов может производить праздничное и торжественное впечатление, как это бывает на портретах работы Рубенса; ровные линии могут изменять свой смысл — от выражения почти мистического ощущения чистой ограниченности собственной сущностью до рационалистической и механической протокольной записи. Равенства такого типа как отождествление темного цвета с пессимизмом слишком грубы для постижения сложной внутренней жизни художественного произведения». — Итак, внеэстетические ценности, содержащиеся в художественном произведении, составляют единство, но, разумеется, единство динамическое, а не механическое и постоянное. Динамичность комплекса внеэстетических ценностей художественного произведения может достичь такой степени, что она проявится в произведении как полная противоположность двух типов оценок, напр., презрительных и восхищенных; ср. монументализацию «низких» сюжетов, обычную для реалистической живописи XIX века («Дробильщики камня» Курбе), или использование формальных средств героического эпоса применительно к героям и действиям, до тех пор характерных лишь для «низких» литературных жанров, прием, который использовали в эпической поэзии романтические поэты (ср. Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929). Взаимные противоречия внеэстетических ценностей, содержащихся в произведении, могут быть самого различного вида и самой разной силы; но, даже достигая максимального количества или интенсивности, они не нарушают единства художественного произведения, поскольку это единство не имеет характера механической суммы и дается воспринимающему как задача, для разрешения которой нужно преодолеть противоречия, возникающие перед ним в сложном процессе восприятия и оценки художественного произведения.

Таким образом, внеэстетические ценности в искусстве связаны не только с самим художественным произведением, но и с воспринимающим. Последний, разумеется, подходит к произведению с собственной системой ценностей, со своим собственным отношением к действительности. Весьма часто и даже как правило случается, что часть, нередко значительная, ценностей, которые воспринимающий ощущает в художественном произведении, находится в противоречии с системой свойственных ему оценок. Каким образом возникает это противоречие и напряжение, вытекающее из него, ясно: либо художник создавал произведение в той же общественной среде и в ту же эпоху, в какую жил воспринимающий, и тогда противоречия между ценностями, имеющими для него силу, и ценностями, содержащимися в произведении, были результатом сдвига художественной структуры, к которому стремился автор произведения, либо произведение и воспринимающий относятся к разным эпохам и разным типам общественной среды, и тогда противоречия между внеэстетическими ценностями неизбежны\*. Следова-

---

\* Может возникнуть вопрос, не следует ли также принимать во внимание случаи полного совпадения или, наоборот, полного несовпадения содержащихся в произведении внеэстетических ценностей с системой ценностей, имеющих силу для воспринимающего. Что касается полного совпадения или хотя бы приближения к нему, то такие случаи, разумеется, могут существовать, напр., в тех — как правило, низших — формах искусства, которые стремятся максимально облегчить воспринимающему доступ к произведению, устраняя с его пути все препятствия. Однако и здесь речь идет лишь о тенденции, никогда полностью не осуществляемой, ибо и здесь определенным образом и в определенной мере проявляется несовпадение между оценками

тельно, художественное произведение как комплекс внеэстетических ценностей — это не просто некое соответствие системе ценностей, действующих в данной аудитории и обязательных для нее. Поэтому ценности, содержащиеся в художественном произведении, и не ощущаются как равные по своей обязательности ценностям, имеющим практическое применение и выражаемым — если дело доходит до их выражения — в чисто коммуникативных высказываниях, наглядный пример предоставляет, в частности, цензурная практика, делающая различие между взглядами, высказанными как сообщение, и взглядами, либо косвенно вытекающими из художественного произведения, либо прямо в нем высказанными; в этом плане лишь крайний ригоризм ведет к отождествлению искусства с коммуникативным высказыванием.

Мы подошли в своих рассуждениях к пункту, с которого можно обозреть взаимоотношения между эстетической ценностью и остальными ценностями, содержащимися в произведении, и понять подлинную его сущность. До сих пор мы утверждали только, что в художественном произведении эстетическая ценность преобладает над остальными. Это утверждение с логической необходимостью вытекает из сущности искусства как привилегированной области эстетических явлений, именно гегемонией эстетической функции и ценности, отличающейся от необозримого множества остальных явлений, в которых эстетическая функция играет факультативную роль и подчинена иным функциям. Среда, не знающая четкой дифференциации функций, как, напр., средневековое или фольклорное общества, не осознает, разумеется, господства эстетической функции в искусстве, но для нее не существует и понятия «искусство» в современном его понимании; ср., напр., тот факт, что в средние века изобразительные искусства включались в материальное производство в самом широком смысле слова. Если мы утверждаем, что эстетическая функция и ценность преобладают в художественном произведении над остальными функциями и ценностями, то мы не высказываем этим постулат, обязательный для практического отношения к искусству, — тут и в наше время у отдельных личностей и даже целых коллективов может преобладать какая-либо иная функция, — а лишь выводим теоретическое следствие из того положения, какое искусство занимает во всей сфере эстетических явлений в условиях законченной дифференциации функций.

Однако и в этой подчеркнута теоретической формулировке по недоразумению видят «формализм» и защиту принципа «искусство для искусства»; самоцельность художественного произведения, представляющая собой аспект доминантного положения эстетической функции и ценности, ошибочно смешиваясь с кантовской «незаинтересованностью» искусства. Для того, чтобы опровергнуть эту ошибку, нужно взглянуть на положение и характер эстетической ценности в искусстве изнутри художественной структуры, то есть

---

воспринимающего и ценностями, содержащимися в произведении; ср., напр., известный факт, что читатели романов, рассчитанных на дешевый успех, охотнее всего читают книги, рисующие иную среду и иной образ жизни, чем те, с которыми они знакомы сами. Что касается противоположной возможности, то есть возможности полного несовпадения между ценностями, содержащимися в произведении, и системой ценностей, имеющих силу для воспринимающего, то тенденцию к этой крайности можно нередко обнаружить в истории искусства, подчас даже в нарочитом заострении (ср. сатанизм некоторых оттенков символизма, провокативно выворачивающий наизнанку всю систему ценностей: зло представляется положительной ценностью, добро — отрицательной и т. п.). Непреодолимая взаимная чуждость ценностей, имеющих силу для воспринимающего, и тех ценностей, которые содержатся в произведении, может привести к тому, что произведение утратит смысл для воспринимающего и не будет восприниматься и оцениваться как художественный факт: ср., напр., непонятность произведений, возникших в такой среде, с системой ценностей которой в отношении воспринимающего к действительности нет точек соприкосновения, таково, напр., отношение к средневековому искусству в XVII и XVIII веках; сюда же нужно частично отнести и «проклятых» поэтов и вообще деятелей искусства, которые при жизни часто остаются совершенно незамеченными и приобретают известность лишь с того момента, когда появляется возможность хотя бы в какой-то мере положительного соотношения между их творчеством и системой ценностей, претендующей на признание.

по направлению от внеэстетических ценностей, рассеянных по отдельным элементам произведения, к эстетической ценности, придающей художественному произведению единство. При этом мы обнаружим характерное и неожиданное обстоятельство. Мы сказали выше, что все элементы художественного произведения, как содержательные, так и формальные, являются носителями внеэстетических ценностей, которые выступают внутри произведения во взаимоотношения. В конце концов художественное произведение, действительно, оказывается комплексом внеэстетических ценностей и не чем иным, как именно таким комплексом. Материальные элементы художественного артефакта и способ, каким они использованы в качестве средств формообразования, выступают исключительно в качестве проводников различных видов энергии, заключенной во внеэстетических ценностях. Если мы спросим в этот момент, куда делась эстетическая ценность, окажется, что она растворилась в отдельных внеэстетических ценностях и, собственно, есть не что иное, как суммарное наименование динамической целостности их взаимоотношений. Таким образом, разграничение между «формальным» и «содержательным» критериями при изучении художественного произведения ошибочно. Представители русской формальной школы в эстетике и литературной теории были правы, когда утверждали, что все без различия элементы художественного произведения являются составными частями формы. Нужно, однако, добавить, что точно так же все без различия элементы художественного произведения являются носителями смысла и внеэстетических ценностей и, следовательно, составными частями содержания. Анализ «формы» нельзя сводить лишь к формальному анализу; с другой стороны, должно быть ясно, что лишь вся конструкция художественного произведения, а ни в коей мере не только та ее часть, которую принято называть содержанием, вступает в активное отношение с системой жизненных ценностей, управляющей человеческим поведением.

Характерное для искусства господство эстетической функции над остальными есть, таким образом, нечто совсем иное, чем просто внешнее преобладание. Влияние эстетической ценности заключается вовсе не в том, что она поглощает и подавляет остальные ценности, а в том, что хотя каждая из них в отдельности вследствие этого утрачивает непосредственный контакт с соответствующей жизненной ценностью, зато весь комплекс ценностей, содержащийся в художественном произведении и образующий динамическое целое, включается в контакт с общей системой ценностей, представляющих собой движущие силы жизненной практики воспринимающего коллектива. Каков же характер и какова цель этого контакта? Прежде всего нужно иметь в виду, что, как уже было показано, этот контакт весьма редко бывает идиллически спокойным: как правило, ценности, содержащиеся в художественном произведении, и во взаимном отношении друг к другу, и в качестве отдельных ценностей несколько отличаются от конструкции системы ценностей, действующих в коллективе. Так возникает взаимное напряжение, и в нем-то и заключается собственный смысл и собственное воздействие искусства. Возможность свободного изменения комплекса ценностей, управляющих жизненной практикой коллектива, ограничена постоянной необходимостью практического применения ценностей; перемещение отдельных членов иерархии (переоценка ценностей) здесь весьма затруднено и сопровождается тяжкими потрясениями всей жизненной практики данного коллектива (задержка развития, ненадежность ценностей, дробление системы, иногда даже революционные взрывы), между тем как в художественном произведении ценности — каждая из которых освобождена от актуальной обязательности, хотя в целом они не лишены потенциальной силы воздействия — могут без ущерба перегруппировываться и преобразоваться, могут экспериментально выкристаллизовываться в новые соединения и нарушать старые, могут приторавливаться к социальной эволюции и новым формам данной действительности или по крайней мере изыскивать возможности такого приспособления.

Если мы взглянем на автономию художественного произведения и господство эстетической ценности и эстетической функции с этой точки зрения, то увидим, что они не умерщвляют связь между художественным произведением и действительностью природы и общества, а, наоборот, постоянно ее оживляют. Искусство является жизненным фактором крайней важности и в те периоды развития и в тех своих разновидностях, которые подчеркивают самоцельность искусства и доминантное положение эстетической функции и эстетической ценности; более того, порой как раз стадия развития, при которой подчеркивается такая самоцельность, может чрезвычайно интенсивно повлиять на отношение человека к действительности (см. историю «Мая» Махи, разобранный в нашем исследовании: *Přispěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova, — Listy pro umění a kritiku, IV*).

Теперь можно окончательно вернуться к вопросу, с которого мы начали, то есть к вопросу о том, может ли быть каким-либо образом доказано объективное значение эстетической ценности. Мы уже отметили, что непосредственный предмет актуальной эстетической оценки не «материальный» артефакт, а «эстетический объект», который является его отражением и коррелятом в сознании воспринимающего. Тем не менее объективную (то есть независимую и постоянную) эстетическую ценность, если она существует, нужно искать в материальном артефакте, который только один остается без изменений, тогда как эстетический объект изменчив, поскольку он определяется не только организацией и свойствами материального артефакта, но одновременно и соответствующей стадией развития нематериальной художественной структуры. Однако независимая эстетическая ценность, заключенная в материальном художественном артефакте, если мы даже предполагаем ее наличие, по сравнению с актуальной ценностью эстетического объекта имеет только потенциальный характер: материальный художественный артефакт, таким-то и таким-то образом организованный, обладает способностью вне зависимости от существующей стадии развития данной художественной структуры вызывать в сознании воспринимающего эстетические объекты с положительной актуальной эстетической ценностью. Следовательно, вопрос о существовании объективной эстетической ценности может быть высказан лишь в такой форме: возможна ли подобная организация материального артефакта?

Каким образом материальный артефакт участвует в возникновении эстетического объекта? Мы уже видели, что его свойства, а порой и значение, вытекающее из сочетания этих свойств (содержание произведения), входят в эстетический объект как носители внеэстетических ценностей, которые в свою очередь вступают в сложные взаимоотношения, положительные и отрицательные (совпадения и противоречия), так что возникает динамическое целое, удерживаемое в единстве совпадениями и одновременно приводимое в движение противоречиями.

Поэтому можно сделать вывод, что независимая ценность художественного артефакта будет тем выше, чем больший пучок внеэстетических ценностей сумеет привлечь к себе артефакт и чем сильнее сумеет он динамизировать их взаимоотношения; всё это независимо от изменения их качества от эпохи к эпохе. Разумеется, обычно принято считать главным критерием эстетической ценности впечатление единства, которое оставляет произведение. Но это единство следует понимать не статически, не как совершенную гармонию, а динамически, как задачу, которую ставит произведение перед воспринимающим. В этой связи уместно напомнить высказывание В. Шкловского: «Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад — дорога искусства» (Теогие грóзу, чешский перевод, Прага, 1933, стр. 27)<sup>88</sup>. Если эта задача слишком легка, то есть если в данном случае совпадения преобладают над противоречиями, воздействие произведения ослабевает и быстро исчезает, поскольку не требует от воспринимающего произведения ни сосредоточенности, ни повторного возвращения к нему; поэтому произведения со слабыми задатками динамичности

быстро нивелируются (автоматизируются). Если же, наоборот, обнаружение единства — задача, слишком трудная для воспринимающего, то есть если противоречия преобладают над совпадениями, может случиться, что воспринимающий будет неспособен понять произведение как преднамеренное построение. Однако сила противоречий никогда не сможет постоянно мешать воздействию произведения в такой мере, в какой этому может мешать их недостаток: впечатление дезориентации, неспособности обнаружить замысел, объединяющий произведение, даже типично для первой встречи с абсолютно непривычным художественным творением. Но возможен и третий случай, когда и совпадения и противоречия, обусловленные построением материального художественного артефакта, интенсивны и всё же удерживаются во взаимном равновесии; это, очевидно, максимальная возможность, наиболее полно осуществляющая постулат независимой эстетической ценности.

Нельзя, однако, забывать, что, наряду с внутренним построением художественного произведения и в тесной связи с ним, есть еще отношение между произведением как комплексом ценностей и ценностями, практически действующими в коллективе, который воспринимает произведение. Разумеется, материальный артефакт в процессе своего существования вступает в контакт со множеством разных коллективов и множеством отличающихся друг от друга ценностных систем. Как при этом проявляется постулат его независимой эстетической ценности? Ясно, что и здесь противоречия играют по меньшей мере столь же значительную роль, как и совпадения. Произведение, рассчитанное на полное совпадение с признанными жизненными ценностями, воспринимается как факт хотя и эстетический, но нехудожественный, а просто доставляющий удовольствие (*kýř*)\*. Только напряжение между внеэстетическими ценностями произведения и жизненными ценностями коллектива дает произведению возможность влиять на отношение человека к действительности, и это явление — непосредственная задача искусства. Поэтому можно сказать, что независимая художественная ценность артефакта тем выше и постояннее, чем труднее произведение поддается буквальной интерпретации с точки зрения общепринятой системы ценностей той или иной эпохи, либо той или иной среды. Если мы вернемся к внутреннему построению художественного артефакта, то будет, безусловно, нетрудно сойтись во мнении, что произведения с сильными внутренними противоречиями — как раз из-за своей расщепленности и вытекающей из нее многозначности — представляют значительно менее подходящую основу для механического применения всей системы практически действующих ценностей, чем произведения без внутренних противоречий или со слабыми противоречиями. Таким образом, и здесь многогранность, разнородность и многозначность материального артефакта выступают как потенциально положительное эстетическое явление. Следовательно, автономная эстетическая ценность художественного артефакта всесторонне зависит от напряжения, преодоление которого становится задачей воспринимающего; а это уже нечто совсем иное, чем гармоничность, часто выдаваемая за высшую форму совершенства и высшее совершенство формы в искусстве.

Из принципов, к которым мы пришли, нельзя, разумеется, выводить какие-либо конкретные правила. Совпадения и противоречия между внеэстетическими ценностями, о которых мы говорили, могут воспринимающим — при одном и том же материальном художественном артефакте — преодолевать бесконечным множеством способов, вытекающих из бесконечного разнообразия возможных соприкосновений произведения с развитием художественной структуры и развитием общества. Это мы знали уже в тот момент, когда выдвинули вопрос об эстетической ценности, действительной независимо от каких бы то ни было условий. Тем не менее ответить на этот вопрос было необходимо, ибо лишь существование объективной эсте-

\* *Kýř* <чеш.> — то же, что немецкое «der Kitsch» — халтура; поделка, рассчитанная на невзыскательный вкус (прим. перев.).

тической ценности, которая всегда представляет собой искомое и всегда в различнейших подобиях воплощается в творчестве, придает смысл историческому развитию искусства: только этим можно объяснить пафос бесконечно повторяющихся попыток создать совершенное произведение, точно так же, как и непрерывные возвраты развития к ценностям, уже созданным (так, напр., развитие драматургии нового времени проходило под знаком постоянного воздействия нескольких постоянных ценностей, таких как произведения Шекспира, Мольера и т. п.). Поэтому каждая теория эстетической ценности должна решить проблему объективной, ни от чего не зависящей ценности, даже в том случае, если эта теория исходит из признания безграничной изменчивости актуальных оценок художественных произведений. Однако важность проблемы ни от чего не зависящей эстетической ценности стала еще яснее при такой попытке решить ее, которая привела нас к основополагающей задаче искусства — задаче определять и возобновлять отношение человека к действительности как предмету его деятельности.

#### IV

В предыдущих трех главах этой работы мы говорили о трех взаимозависимых понятиях — эстетической функции, норме и ценности. В ее название мы включили слова «социальные факты» отнюдь не для того, чтобы ограничить материал, а для того, чтобы попытаться доказать, что и абстрактный гносеологический анализ сущности и сферы действия эстетической функции, нормы и ценности должен исходить из социального характера трех названных явлений. Место, которое в эстетике отводилось то метафизике, то психологии, по праву принадлежит прежде всего социологии: гносеологическое исследование всей проблематики эстетических явлений, представляющее собственную задачу эстетики, должно исходить из предположения, что эстетическая функция, норма и ценность имеют силу лишь применительно к человеку и притом к человеку как существу общественному.

Эстетическая функция — один из важных факторов человеческого поведения: любое человеческое действие может сопровождаться ею и любая вещь может стать ее носителем. Это не простой эпифеномен других функций, не имеющий практического значения. Напротив, вместе с другими функциями она определяет поведение человека в реальном мире. Так, напр., она принимает участие в смещении иерархии функций некоего предмета или явления, присоединяясь к новой доминирующей функции и усиливая ее, обращая на нее всеобщее внимание, возвышая ее над остальными. В иных же случаях она заменяет исчезнувшую функцию вещи или института, которые временно лишились данной функции, и таким образом сохраняют их для нового употребления и новых функций и т. д. Тем самым эстетическая функция включена в общественный процесс.

Эстетическая норма, регулятор эстетической функции, — это не окаменевшее правило, а сложный, постоянно обновляющийся процесс. Своим расхождением на нормы более старые и более «молодые», более низкие и более высокие и т. д., а также изменениями этого расхождения она включается в процесс общественного развития, то знаменуя принадлежность отдельной личности к определенной общественной среде, то свидетельствуя о ее переходе из одного слоя в другой, то сопровождая сдвиги в общей структуре общества и сигнализируя о них.

Наконец, и эстетическая ценность, находящая себе применение главным образом в искусстве, где эстетическая норма скорее нарушается, чем сохраняется, по своей сущности принадлежит к социальным явлениям. Не только изменчивость актуальных эстетических оценок, но и постоянство объективной эстетической ценности должно выводиться из взаимоотношений между искусством и обществом. Эстетическая ценность входит в тесное соприкосновение со всеми внэстетическими ценностями, содержащимися в произведе-

нии, а посредством их и со всей системой ценностей, определяющих жизненную практику коллектива, которым произведение воспринимается. Отношение эстетической ценности ко внеэстетическим характеризуется тем, что эстетическая ценность преобладает над остальными, но не нарушает их, а только объединяет в целое. Хотя при этом она и прерывает связь каждой из них в отдельности с соответствующей ценностью, имеющей практическую силу, но зато делает возможным активное влияние всего комплекса внеэстетических ценностей произведения на ту общую позицию, которую отдельные личности как члены коллектива занимают по отношению к действительности с целью ее преобразования. Посредством эстетической ценности искусство, таким образом, прямо воздействует на самые главные регуляторы человеческого поведения и мышления — на чувственное и волевое отношение человека к миру, отличаясь этим от науки и философии, оказывающих влияние на человека посредством мыслительного процесса.

Итак, эстетическое, т. е. сфера действия эстетической функции, нормы и ценности, охватывающая всю безграничную область человеческой деятельности, является важным и многогранным фактором жизненной практики, и широте и значению этой сферы не соответствуют те эстетические теории, которые ограничиваются каким-либо одним из многочисленных аспектов эстетического, провозглашая целью эстетической преднамеренности только наслаждение, или эмоциональное возбуждение, или выразительность, или познание и т. д. Эстетическое — особенно в своем высшем проявлении искусстве — включает в себя все эти и еще многие другие стороны; но на долю каждой из них выпадает лишь такая роль, какая ей принадлежит при формировании общего отношения человека к миру.

### Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты.

#### Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (Praha, «Borový», 1936) (SE\*, стр. 17—54)

1. Поэма чешского романтика Карела Гинека Махи (1810—1836) «Май» рассматривается Мукаржовским в следующих работах: Máchuv Máj, (1928); КСР\*\*, III, стр. 7—201; Dilo K. H. Máchy jako torso a tajemství (1936), КСР, III, стр. 231—237; Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova (1936), КСР, III, стр. 205—230; Genetika smyslu v Máchově poesii (1938), КСР, III, стр. 239—310.

2. Матей Милога Здирад Полак (1788—1856) — поэт чешского предромантизма. Поэма «Возвышенность природы» опубликована в 1819 г. Исследование Мукаржовского «Polákova Vznesenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařadení básnické struktury» (1934), КСР, II, стр. 91—176 — первый опыт конкретного применения структуральных методов анализа.

3. Имеются в виду книги: J. С а р е к, Nejskromnější umění, 1920; Málo o mlohém, 1923; K. С а р е к, Marsyas čili Na okraj literatury, 1931.

4. Ф. Кс. Ш а л ь д а (1867—1937) — выдающийся чешский критик и писатель.

5. О. З и х (1887—1934) — чешский эстетик, учитель Мукаржовского.

6. Маркированный член структурной оппозиции характеризуется наличием признака корреляции. В русской лингвистической терминологии употребляется также «отмеченный». Немаркированный член оппозиции Мукаржовский называл также асимптомой.

7. Строительство чешского Национального театра в Праге (1868—1881; после пожара и реконструкции открылся в 1883 г.) стало одним из основ-

\* Здесь и далее название книги Мукаржовского «Studie z estetiky», Praha, 1966.

\*\* Здесь и далее название книги Мукаржовского «Kapitoly z české poetiky», Praha, 1948.

ных пунктов борьбы за утверждение чешского самобытного искусства. Театр строился на деньги, добровольно собранные населением.

8. Далькроз (Э. Жак-Далькроз), 1865—1950 гг., создатель школы ритмического воспитания, синтезирующей гимнастику, балетную пластику и музыку.

9. К. Гавличек (Боровский), 1821—1856 — чешский поэт, журналист и критик.

10. К. Тайге (1900—1951) — чешский критик, теоретик чешского авангарда, автор работ по теории живописи, кинематографии, архитектуре.

11. Концепция доминантной функции, разработанная Ю. Н. Тыняновым (см. «Архаисты и новаторы», 1929), подразумевает, что структурные ряды образуют иерархию, в которой одни элементы господствуют над другими. Учение о структурной доминанте противопоставлено представлению о целом как механической сумме частей и определяет динамический характер понятия структуры.

12. О. Гостинский (1847—1910) — чешский эстетик и критик.

13. *Гипостазис* — рассмотрение свойств явлений как самостоятельных сущностей.

14. П. Г. Богатырев (1893—1971) — советский фольклорист, этнограф и театровед, один из основателей Московского лингвистического кружка и участник Пражского лингвистического кружка. Автор основополагающих работ по структуре национального костюма и народного театра.

15. Ф. Палацкий, (1798—1876) — чешский историк и эстетик. Его исторический труд «*Dějiny národu českého*» — одновременно историческое исследование и памятник художественной прозы. «Естественная история» Ж. Бюффона (1707—1778) — многотомное сочинение естественно-научного характера, в XVII в. считалось образцом прозаического стиля.

16. Ж. Шаплен (1595—1674) — второстепенный французский писатель эпохи классицизма.

17. К. Главачек (1874—1898) — чешский поэт-символист. Ему посвящена также статья Мукаржовского Peosie Karla Hlaváčka (1941), КСР, II, str. 209—218. Указанное предисловие см. КСР, II, str. 219—234.

18. П. Безруч (В. Вашек), 1867—1958 — чешский поэт. См. рецензию Мукаржовского на книгу: К. Rektorisová. Bezručův verš, 1935 — «*Rozfříštěný Bezručův verš*», Slovo a slovesnost, I, 1935, str. 234—238.

19. Г. Г. Шауэр (1862—1892) — чешский критик.

20. Картина Г. К. Макса (1840—1915), чешско-немецкого художника, широко репродуцировалась в начале XX в. и сделалась характерным знаком мещанского интерьера.

21. А. Кониаш (1691—1760) — монах-иезуит эпохи контрреформации, печально прославился уничтожением памятников чешской гуситской культуры.

22. *Люмировский канон* — комплекс поэтических норм, созданный чешскими поэтами 1870—1880-х гг., группировавшимися вокруг журнала «Люмир». До начала 1890-х гг. составлял господствующую норму в чешской поэзии. *Майовский канон* — комплекс поэтических норм, присущих поэтам, объединившимся в альманахе «Май» (1858—1862), смененный «люмировским каноном» (см.: J. Mukařovský. Příspěvek k estetice českého verše, Praha, 1923), а также статью «Общие принципы и развитие чешского стиха Нового времени».

23. Д. Рёскин (1819—1900) — английский теоретик искусства, основоположник прерафаэлизма. Его критика буржуазного общества была связана с идеализацией средневеково-цеховой культуры, в которой он видел социалистические тенденции. Ученик Рёскина У. Моррис (1834—1896), поэт и художник, стал активным деятелем социалистического движения, к которому примыкал и художник-иллюстратор, мастер прикладного искусства У. Крейн (1845—1915).

24. Я. Неруда (1834—1891), В. Галек (1835—1874) — крупнейшие чешские поэты 1860-х — 1870-х гг. См.: J. Mukařovský. Několik poznámek k otázce umělecké formy. Studie nerudovská, «Česká literatura», 1955, č. 3, str. 1—18; Vítězslav Hálek (1935), КСР, II, str. 177—198.

25. К. Светлая (И. Ротова), 1830—1899 — чешская писательница, интимный друг Неруды.

26. Л. Леви-Брюль (1857—1939) — французский этнолог, исследователь первобытного сознания, исходил из предпосылки о наличии у первобытных народов особых «пралогических» форм мышления. Э. Дюркгейм (1858—1917) — французский социолог, основоположник французской социологической школы, исследователь коллективных форм поведения.

27. Стрмовка — парк в Праге.

28. Сборник литературных эссе К. Чапека.

29. О. Бржезина (В. Ебавы), 1868—1929 — чешский поэт-символист; см. о нем.: J. Mukařovský. O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši (1934) КСР, II, str. 344—350.

30. Термины В. Гумбольдта. Истолкование их см.: А. Потемня. Мысль и язык. 3-е изд., Харьков, 1913, стр. 22—23.

31. А. Новак (1880—1939) — чешский литературовед и критик, см. о нем: J. Mukařovský. Arne Novák, literární historik a kritik (1939); КСР, I, str. 337—343.

32. И. К. Хмеленский (1800—1839) — чешский критик и литератор.

33. Термин «семиология» (наука о знаковых системах), введенный Ф. де Соссюром, принят во франкоязычной научной литературе и соответствует международному «семиотика».

34. Знаковая функция денег как эквивалентов стоимости исследована в «Капитале» К. Маркса.

35. Повесть Б. Немцовой (1820—1862) «Бабушка» опубликована в 1855. См.: J. Mukařovský. Pokus o slohový rozbor «Babičky» Bož. Němcové (1925), КСР, II, str. 311—322; Vožena Němcová. Brno, «Rovnost», 1950.

36. К. Ланге (1855—1921) — немецкий эстетик-идеалист, проф. в Тюбингене, создатель теории эстетической иллюзии. Ф. Полан (1856—1931) — французский эстетик, автор книги «Ложь искусства» (1907).

37. В этом и след. высказываниях кратко сформулировано отличие чисто синтагматического подхода к тексту, характерного для формалистов, от семантического метода структурализма, который ставит в центр внимания отношение синтагматической конструкции к семантической, то есть проблеме значения.

38. В русском оригинале: В. Шкловский. О теории прозы. «Федерация», 1929, стр. 24.

*Перевод В. А. Каменской,  
комментарии О. М. Малевича.*

## ОБ ОДНОЙ ЗАБЫТОЙ ПУБЛИКАЦИИ ТАРТУСКОГО ПРОФЕССОРА АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВА

И. Д. Амусин

В 1912 г. профессор университета Тарту А. Васильев опубликовал в Париже вторую часть (по уникальной флорентийской рукописи) арабского текста «Всемирной хроники» епископа Агапия (X в.) с французским переводом<sup>1</sup>. В этом сочинении цитируется текст так называемого «свидетельства Иосифа Флавия об Иисусе», или *Testimonium Flavianum* (Jos. Flavius, *Antiquitates*, XVIII, 3, 3 § 63—64). И хотя А. Васильев отождествил эту цитату<sup>2</sup>, ни он сам, ни его учитель акад. В. Р. Розен, ранее занимавшийся этой рукописью<sup>3</sup>, не обратили внимания на весьма существенные расхождения арабской цитаты из Флавия с дошедшим до нас ее традиционным греческим текстом. Еще до опубликования рукописи Агапия А. Васильев писал в 1904 г., что «Агапий Манбиджский являет собой пример писателя, совершенно забытого в исторической литературе»<sup>4</sup>. Рок забвения тяготел над Агапием и после опубликования его сочинения А. Васильевым в 1911—1912 гг. и переиздания, предпринятого Л. Чейко в 1954 г.<sup>5</sup> Непрерывавшаяся более четырехсот лет дискуссия о природе и характере *Testimonium Flavianum* продолжалась в XX в. с меньшей интенсивностью в течение шестидесяти лет после публикации А. Васильева, как будто этой публикации и не существовало. И только в начале 1972 г. появилась специальная монография проф. Ш. Пинеса, специально посвященная арабской цитате из Флавия у Агапия и ее значению<sup>6</sup>.

Прежде чем перейти к изложению арабской версии этой цитаты, напомним ее традиционный греческий текст и существующие в науке различные попытки его истолкования. Русский перевод греческого текста Флавия гласит: «В это время жил Иисус, человек мудрый, если его вообще можно назвать человеком (*εἴγε ἄνθρωπος αὐτὸν λέγειν χρῆ*). Ибо он творил поразительные чудеса и был учителем людей, которые радостно воспринимали истину. Он привлек к себе многих иудеев и многих эллинов. Он был мессией (*ὁ χριστὸς οὗτος ἦν*). И когда Пилат по обвинению наших старейшин приговорил его к распятию, те, кто с самого начала возлюбили его, остались ему верны. На третий день он явился им снова живой. Ибо боже-

<sup>1</sup> Agapius. *Kitab al-Unwan. Histoire universelle, écrite par Agapius (Mahboub) de Membidj*. Editée et traduite en français par Alexandre Vasiliev, professeur à l'Université de Dorpat. «*Patrologia orientalis*», t. VII, Fasc. 4. Paris, 1912.

<sup>2</sup> *Ibidem*, стр. 472, прим. 1.

<sup>3</sup> В. Р. Розен. Заметки о летописи Агапия Манбиджского. — ЖМНП, 1884, январь, 2, 231, стр. 47—75.

<sup>4</sup> А. Васильев, Агапий Манбиджский, христианский арабский историк X века. — «Византийский Временник», т. XI, 1904, стр. 574.

<sup>5</sup> Agapius. *Kitab al-Unwan. Agapius Episcopus Mabbugensis, Historia Universalis (Corpus Scriptorum Christianorum: Scriptores Arabici, X)*, edited by L. Chelko, Louvain, 1954.

<sup>6</sup> Sh. Pines. An Arab Version of the *Testimonium Flavianum* and its Implications. Jer., 1971.

ственные пророки предвозвестили это и огромное множество других чудес относительно него. И племя христиан, название которых пошло от него, не исчезло по сей день». Этот текст, сохранившийся во всех дошедших рукописях Флавия, в точности соответствует наиболее ранней его передаче в «Церковной истории» Евсевия Кесарийского (IV в. н. э.).

Вряд ли какой-либо другой древний текст привлек к себе большее внимание и породил больше споров, чем этот маленький отрывок из сочинения Флавия. В самом деле, если бы этот текст оказался аутентичным, то он явился бы первоклассным свидетельством современника, причем не-христианина, о земном существовании Иисуса. Но так как даже невооруженным глазом видно, что текст в дошедшем его виде не мог выйти из-под пера Флавия, то естественно возникает вопрос, как он оказался во всех дошедших рукописях Флавия. Неудивительно, что вскоре после начала книгопечатания (точнее, с 1511 г.) *Testimonium Flavianum* вызвало спор в веках, не прекратившийся до наших дней. К концу XIX в. выкристаллизовались три основных и сосуществовавших до конца 60-х гг. направления в подходе и оценке Флавиева текста.

Одно из них, имеющее наименьшее число приверженцев и представленное одним из наиболее видных протестантских теологов конца XIX — начала XX в. Адольфом Гарнаком, исходит из аутентичности *Testimonium Flavianum*. Сторонники этого направления возлагают *onus probandi* на отрицающих аутентичность текста. В 60-х гг. в защиту этой гипотезы выступил Уильямсон, автор специальной монографии о Флавии<sup>7</sup>.

Наибольшее распространение получила «гипотеза интерполяции», согласно которой рассматриваемый пассаж является злонамеренной христианской фальшивкой от начала до конца, умышленно интерполированной в текст Флавия. Основные доводы в пользу этой гипотезы — следующие. Дошедший до нас традиционный греческий текст мог выйти из-под пера только верующего христианина, а не верующего иудея и фарисея, каким был Иосиф Флавий. В качестве другого довода, представляющегося столь же веским, привлекается так называемое «молчание Оригена». Дело в том, что известный христианский писатель Ориген (II—III вв.) в своем сочинении «*Contra Celsum*», направленном против античного критика христианства Кельса (II в.), ни разу не ссылается именно на этот пассаж из Флавия. Как полагают сторонники этого направления, в тексте Флавия, которым пользовался Ориген, такого пассажа не было, в противном случае Ориген не преминул бы им воспользоваться в полемике с Кельсом. Более того, именно это «молчание Оригена» позволяет, по мнению сторонников гипотезы интерполяции, установить время самой интерполяции. Поскольку *Testimonium Flavianum* в современном его виде присутствует в «Церковной Истории» Евсевия (IV в.) и отсутствует у Оригена (III в.), надо полагать, что это «свидетельство» было сочинено и интерполировано в произведении Флавия в промежуток времени, протекший между Оригеном и Евсевием.

Наиболее выдающимися представителями этого направления были такие видные классики-филологи и историки античности как Эд. Мейер, Э. Норден и Б. Низе. Последний — издатель наиболее полного критического текста сочинений Флавия — помещает интересующий нас пассаж в квадратные скобки, наглядно показывая тем самым, что текст этот не принадлежит Флавию, а привнесен в него извне. Гипотеза интерполяции и постулируемое на ее основе так называемое «молчание века» об Иисусе получили безраздельное господство в советской историографии раннего христианства. Так, например, акад. Р. Ю. Виппер писал: «Грубость интерполяции помогает нам признать ее очевидность, а это в свою очередь — отрицательный аргумент в разрешении вопроса о том, знал или не знал Иосиф евангельский образ Христа и его последователей христиан. Нет, он явно их не знал — лишнее доказательство в пользу того, что таковых не было в ту пору, когда Иосиф писал «Древности», а это было в 93—94 гг., то есть, в самом конце

<sup>7</sup> G. A. Williamson. *The World of Josephus*. London, 1964, стр. 308—310.

И в н. э.»<sup>8</sup>. Не менее решительно высказался и А. Б. Ранович, утверждая, что «здесь *argumentum ex silentio* приобретает силу неопровержимого доказательства»<sup>9</sup>.

В конце XIX в. и в течение XX в. все большее распространение стало получать еще одно направление, которое можно было бы обозначить как «гипотезу первоначального ядра» или первоначального текста Флавия. Среди сторонников этого направления были Т. Рейнак, Гутшмид, Шюрер, Эйлерс, Альберт Швейцер, Мартин, Пеллетье и др. Весьма отчетливо этот подход был сформулирован в 1897 г. Теодором Рейнаком. «Наш отрывок, — писал он, — если удалить из него те части фразы, которые по сути своей выдают руку христианского интерполятора, по стилю своему не содержит ни одного выражения, ни одного оборота, которое полностью не соответствовало бы фразеологии Иосифа. Можно обнаружить даже определенные совпадения, почти текстуальные с другими пассажами его труда»<sup>10</sup>. Гутшмид попытался выяснить механизм частичной интерполяции. По его мнению, изменение первоначального текста началось с того, что маргинальные заметки читателей, глоссы, впоследствии были внесены переписчиками в основной текст<sup>11</sup>. Следует отметить, что случаи внесения маргинальных глосс в некоторые рукописи Флавия действительно засвидетельствованы<sup>12</sup>. Гипотеза «первоначального ядра» способствовала появлению многочисленных попыток реконструкции первоначального текста Флавия путем изъятия из традиционного текста фраз и оборотов, признаваемых тем или иным исследователем интерполированными, а также путем внесения в дошедший текст ряда поправок, казавшихся этим исследователям необходимыми. Некоторые авторы, как например Эйслер<sup>13</sup>, заходили при этом так далеко, что, в сущности, заново создавали текст, который приписывали Флавию. В качестве реакции на такую безудержную эмендационную страсть стали появляться исследования, в которых делались попытки ограничить разного рода манипуляции над дошедшим текстом Флавия<sup>14</sup>. Последняя известная мне попытка такого рода была сделана А. Пеллетье (1965)<sup>15</sup>, который свел все исправления к изъятию из текста Флавия только двух «одиозных» по мнению Пеллетье, маргинальных глосс: «если его вообще можно назвать человеком» и «он был мессией». Такие оставшиеся в тексте и приписываемые Флавию утверждения, как например, «на третий день он явился им снова живой» Пеллетье, по-видимому, не смущали.

Пока происходили все эти дискуссии и производились всевозможные исправления греческого текста Флавия, на полках книгохранилищ в течение шестидесяти лет пылилось изданное проф. А. Васильевым арабское сочинение епископа Агапия, в котором сохранилась арабская версия *Testimonium Flavianum*, существенно отличающаяся от традиционной греческой версии и, как показал Ш. Пинес, бросающая новый свет на всю эту проблему. Обратимся теперь к рассмотрению арабской версии.

<sup>8</sup> Р. Ю. Виппер. Рим и раннее христианство. М., 1954, стр. 75.

<sup>9</sup> А. Б. Ранович. О раннем христианстве. М., 1959, стр. 241—242. Аналогично о «краспоречивом умолчании» Флавия о христианах высказались, например, Я. А. Ленцман. Происхождение христианства. М., 1958, стр. 55; С. П. Ковалев. Основные вопросы происхождения христианства. Л., 1964, стр. 75; А. П. Каждан. Религия и атеизм в древнем мире. М., 1947, стр. 287—288, его же, От Христа к Константину. М., 1965, стр. 142; И. А. Крывелев. Что знает история об Иисусе Христе? М., 1969, стр. 159; Н. А. Мещерский. История Иудейской войны. М.—Л., 1958, стр. 56—57; ср. также Е. М. Штаерман, В кн.: Всемирная История, т. II, 1956, стр. 666.

<sup>10</sup> Th. Reinach. Josephé sur Jésus. — «Revue des études juives», 1897, сmp. 6.

<sup>11</sup> A. Gut Schmid. Kleine Schriften, IV, сmp. 353.

<sup>12</sup> Об одном таком яром случае сообщает Низе. См. Flavi Josephi Opera, ed. B. Niese, Berlin, 1955, I. Praefatio, p. XIX.

<sup>13</sup> R. Eisler. Γνωστός Βασιλεὺς οὐ Βασιλευσάς, I. Heidelberg, 1929 (расширенный доклад, прочитанный Эйслером на специальном симпозиуме, посвященном проблеме *Testimonium Flavianum*).

<sup>14</sup> Ср. например, Ch. Martin. Le *Testimonium Flavianum*. Vers une solution définitive. — «Revue Belge de philosophie et d'histoire», 20, 1941, сmp. 409—465.

<sup>15</sup> A. Pelletier. Ce qui Josephé a dit de Jésus (Ant. XVIII 63—64). — «Revue des études juives», t. IV (CXXIV) 1965, Fasc. 1—2, сmp. 9—21.

Цитата из Флавия привлечена благочестивым епископом Агапием наряду с другими цитатами, повествующими о жизни и смерти Иисуса. Цитата из Флавия предварена указанием на ее источник («Равным образом об этом повествует Иосиф иудей») и завершается словами: «Таков рассказ Иосифа <...> относительно нашего Господа Христа, будь он прославлен». Сам же текст цитаты гласит: «В это время жил мудрый человек, которого звали Иисусом. Образ жизни его был достойным, и он славился своей добротелью. И многие люди из иудеев и из других народов стали его учениками. Пилат приговорил его к распятию и смерти. Но те, кто стали его учениками, не отреклись от его учения. Они (ср. ученики) сообщили, что он явился им через три дня после распятия и что он был живым. Полагают (или: возможно), что он был мессией, относительно которого пророки предсказывали чудеса».

Сопоставление греческой и арабской версий *Testimonium Flavianum* показывает, что наряду с бесспорными чертами сходства в структуре, композиции и фразеологии между этими двумя версиями обнаруживаются весьма существенные различия: а) в тексте Агапия не высказывается сомнение в человеческой природе Иисуса, и напротив, ничего не говорится о его сверхъестественной сущности; б) в тексте Агапия ничего не говорится о чудесах, творимых Иисусом; в) Агапий не упоминает о роли иудейских старейшин в предании Иисуса Пилату; г) в отличие от категорического утверждения в греческой версии о явлении Иисуса ученикам на третий день после распятия, в тексте Агапия это утверждение приписывается ученикам («ученики сообщили»); д) вместо категорического утверждения греческого текста: «Он был мессией», в тексте Агапия приводится уклончивое заявление: «полагают (считают, возможно), что он был мессией». Как могли возникнуть эти различия?

А priori можно считать исключенным, чтобы христианский епископ мог бы так манипулировать с традиционным греческим текстом, чтобы вытравить из него все его прохристианские и христологические особенности. Достаточно отметить, что цитата из Флавия непосредственно примыкает к предшествующей ей цитате из христианского автора Орозия, в которой сохранилось описание катаклизмов, произошедших в момент распятия Иисуса вдали от Палестины («солнце померкло, земля дрожала»), а вина за распятие возлагается на иудеев. Можно, поэтому, с уверенностью утверждать, что традиционный греческий текст *Testimonium Flavianum* Агапию, несомненно, не был известен, иначе он включил бы в свою хронику именно этот прохристианский текст. Поскольку арабский текст Агапия невозможно выводить из традиционного греческого текста *Testimonium Flavianum*, засвидетельствованного в IV в. у Евсевия, то следует допустить существование версии *Testimonium*, независимой от традиционной греческой версии, и ставшей каким-то путем известной Агапию. Выяснению сложных текстологических проблем, связанных с определением предполагаемого источника (или источников) версии Агапия, и посвящено тщательное текстологическое исследование Ш. Пинеса, в котором арабская версия конфронтирована со всеми другими известными версиями на греческом, сирийском, латинском и коптском языках. При этом Пинесом выдвинуто предположение, что арабский текст Агапия является переводом с сирийской версии недошедшего до нас греческого оригинала. Не имея возможности остановиться здесь сколько-нибудь подробно на всем многообразии проведенных сопоставлений, ограничимся лишь одним примером, относящимся к вопросу о мессианской сущности Иисуса.

Как уже было отмечено, в дошедшем греческом тексте Флавия утверждается, что «Он (т. е., Иисус) был Мессией (т. е., помазанныком, Христом)». Эта же формула встречается в греческом тексте «Церковной истории» Евсевия, в сирийской версии этого сочинения, а также в двух других сочинениях Евсевия. Оказывается, что единая с христианской точки зрения, формула арабской версии Агапия: «Полагали, что он был Мессией» (*fa-la'alla huwa*

al-masīh) совпадает с аналогичной формулой в двух других версиях: в сирийской «Хронике» Михаила Сирийского (XII в.) *mestabrā damēšihā 'ītau wā*, а также в латинском сочинении Бл. Иеронима (IV в.) «*De viris illustribus*» et credebatur esse Christus<sup>16</sup>. Наличие этой формулы в латинском тексте Иеронима показывает, что параллельные сентенции у Агапия (X в.) и Михаила Сирийского (XII в.) не могли быть созданы ок. IX—X вв., а восходят к значительно более раннему времени, по меньшей мере, к IV в. Так как латинская версия Иеронима не могла влиять на текст Агапия и Михаила Сирийского, зависящих от сирийских источников, то сходство показывает, что все эти версии, несмотря на имеющиеся различия, в конечном итоге восходят к одному и тому же греческому источнику.

Проявляя в столь сложной текстологической ситуации всю необходимую меру осторожности, быть может порою излишнюю, Пинес сугубо гипотетически выдвигает предположение, что арабский текст *Testimonium*, являющийся переводом с сирийской версии греческого оригинала, восходит к утраченным ныне трудам: постулируемому сирийскому переводу *Historia Ecclesiastica*, отличному от дошедшего до нас, и к историческому труду Теофила из Эдесы (795). Гипотеза Пинеса сводится к тому, что на некоей стадии редакционных переработок *Historia Ecclesiastica* Евсевия могла содержать нехристианизированную еще версию *Testimonium*, или менее христианизированную версию, чем Евсевия «вульгата», как ее называет Пинес, и что именно эта версия, переведенная на сирийский, была использована Агапием и в известной мере также Михаилом Сирийским.

Что касается так называемого «молчания Оригена», то необходимо учесть, что Ориген дважды в своих сочинениях утверждает, что Флавий не верил в Иисуса как в Христа<sup>17</sup>. Эти замечания Оригена показывают, что он мог знать *Testimonium Flavianum* в версии, значительно отличающейся от дошедшей до нас и, напротив, «обличающие» Флавия замечания Оригена вполне могли быть сделаны в соответствии с Агапиевой версией. «Можно, однако, утверждать и то, — продолжает Пинес, — что известная Оригену версия *Testimonium* проявляла по отношению к христианству более выраженное скептическое или критическое отношение, чем уклончивая версия Агапия»<sup>18</sup>.

В заключение приведем рассуждение Пинеса о возможном авторстве Флавия: «Ни одно из главных возражений, выдвинутых против аутентичности традиционного варианта *Testimonium*, не выдержало бы критики, если бы они были направлены против версии Агапия. Чтобы сочинить это «свидетельство» Флавию вовсе не было надобности быть христианином. Действительно, если речь зашла о вероятностях, ни один верующий христианин не мог бы создать такой нейтральный текст, а если допустить, что верующий христианин тем не менее написал его, то единственным смыслом этого могло бы быть стремление засвидетельствовать историческое существование Иисуса. Но вплоть до нового времени такой необходимости не было. Даже наиболее ожесточенные противники христианства никогда не выражали какого-либо сомнения в реальном существовании Иисуса. Они ограничивались лишь осуждением последствий этого факта и, в известных случаях, — поведения Иисуса. Однако Флавий, который в определенных рамках претендовал на роль объективного историка, такой текст мог написать. Однако этот текст мог быть также результатом христианской адаптации пассажа, включенного в «Древности» Флавия, который первоначально был более враждебным или более критическим по отношению к христианству. Оба эти альтернативных предположения, очевидно, подразумевают, что «Древно-

<sup>16</sup> Примечательно, что в последующем греческом переводе сочинения Иеронима, *De viris illustribus* из догматических соображений восстановлен канонизованный уже традиционный текст: *ὁ χριστὸς οὗτος ἦν*.

<sup>17</sup> *Contra Celsum* I, 47; *Comm. in Matt.* I, 17.

<sup>18</sup> Pines. *Op. cit.* стр. 68.

сти» Флавия первоначально содержали *Testimonium* такого рода, который трактовал об Иисусе»<sup>19</sup>.

Работа Пинеса — первая попытка интерпретации изданной проф. А. Васильевым шестьдесят лет тому назад арабской версии *Testimonium Flavianum*, способной пролить новый свет на один из самых загадочных античных текстов. Надо надеяться, что за монографией Пинеса последуют новые исследования.

**Morris Halle and Samuel Jay Keyser. The Iambic Pentameter. — In: W. K. Wimsatt (ed.), *Versifikation: Major Language Types*. N.-Y., 1972, pp. 217—237.**

## I

В последнее время становится все более очевидным, что стиховедение в своем развитии в каком-то смысле повторяет путь, пройденный лингвистикой. Генеративизм, являющийся сейчас ведущим направлением в лингвистике, находит все больше сторонников и в рядах стиховедов, причем в обеих науках он явился реакцией на дескриптивизм с его антименталистской направленностью, который, в свою очередь, пришел на смену разного рода доструктурным грамматикам и так наз. «школьным» поэтикам. Для доструктурных теорий характерно неразличение основных ступеней абстракции: ступени наблюдения и ступени конструков. Переход к дескриптивизму ознаменовался четким разграничением объектов «реальных» и «вымышленных», причем именно первые, находящиеся на ступени наблюдения, признавались единственными предметом науки. Естественно, при этом выяснилось, что многие положения и закономерности, обнаруженные традиционными теориями, в «реальности» не прослеживаются. Генеративизм сохранил разделение объектов на наблюдаемые и конструируемые (в терминах С. К. Шаумяна) или на поверхностные и глубинные структуры (в терминах Н. Хомского), однако в отличие от дескриптивизма, он изучает поверхностные структуры в их взаимосвязи с глубинными, а не в отрыве от них.

Основным пафосом рецензируемой работы является доказательство большей адекватности разрабатываемой в ней теории по сравнению с теорией, называемой в работе «стандартной». Однако для англоязычного и русскоязычного читателя стандартными будут принципиально разные теории. Если в лингвистике дескриптивизм развивался в основном усилиями американских ученых, то в стиховедении дескриптивисты — это преимущественно исследователи славянского стиха. А. Белый, Б. И. Ярхо, Б. В. Томашевский, К. Ф. Тарановский, А. Н. Колмогоров, И. Левый, М.-Р. Майенова, Л. Пшоловска, П. А. Руднев, М. М. Гиршман, М. Л. Гаспаров, В. С. Баевский — таков далеко не полный список выдающихся представителей дескриптивного стиховедения. Неудивительно поэтому, что для русскоязычного читателя стандартной будет дескриптивистская теория стиха, а для англоязычного — доструктурная. Так, определения типа:

/1/ Английский пятистопный ямб есть «десятисложная цепочка на двусложной основе восходящего ритма <...>; двусложные единства называются стопами»<sup>1</sup>, —

в русской науке о стихе давно уже уступили место определениям типа:

/2/ Английский ямб — «это стих, где сильные места отличаются от слабых тем, что сильные могут быть заняты неначальными ударными слогами двусложных и многосложных слов, а слабые места не могут»<sup>2</sup>.

Основное отличие определения (1) от (2) заключается в том, что в (1) размер определяется как некоторая совокупность стоп, а в (2) — слов. Иначе говоря, /1/ отвлекается от языкового характера строки и отождест-

<sup>19</sup> Pines. Op. cit, стр. 69.

<sup>1</sup> Robert Bridges. *Miltons Prosody*. Oxford: Clarendon, 1921, p. 1.

<sup>2</sup> М. Л. Гаспаров. Русский ямб и английский ямб. — В сб.: Исследования по языку и литературе. Л., 1973, стр. 415.

влет реальную строку с ее метрической структурой (т. е. непосредственно наблюдаемым явлениям приписываются свойства, обладать которыми могут только конструкты). Другое дело — определение /2/. По сравнению с /1/ здесь акценты смещены в сторону поверхностных структур; однако и глубинные структуры присутствуют в нем, правда, в неявном виде. Действительно, сильные и слабые места — это не что иное как образы некоторых абстрактных метрических сущностей, — в естественной речи никаких сильных и слабых позиций нет. (Отметим, что более последовательный дискриптивист вообще не заметил бы, — разумеется, совершенно сознательно — не только элементов глубинных структур, но и их образов в поверхностных структурах. С этой позиции наиболее корректным было бы следующее определение ямба:

/2а/ Яmb — это стих, где ударения неодносложных слов могут падать только на четные слоги стихотворной строки).

## II

Теория, разработанная в рецензируемой работе, своей двуступенчатостью принципиально отличается от тех одноступенчатых теорий, в рамках которых были сформулированы приведенные выше определения. В ней различаются, во-первых, конкретные стихотворные строки и, во-вторых, лежащие в их основе абстрактные метрические цепочки. Определение английского пяти-стопного ямба в рамках этой теории состоит из двух частей: метрической схемы и правил корреспонденции, посредством которых абстрактная цепочка метра отображается на конкретные стиховые строки.

/3/ /а/ Метрическая схема пятистопного ямба:

\*(W)SWSWSWS(W)(W),

где 'S' и 'W' — символы некоторых абстрактных сущностей [важно только то, что они как-то отличаются друг от друга; с равным успехом эта схема может быть представлена и, например, так: \*(□)△□△□△□△□△(□)(□)]; символы, взятые в скобки, факультативны; символ, помеченный звездочкой, может также отсутствовать, но тогда строка будет восприниматься как метрически осложненная.

/в/ Правила корреспонденции:

/i<sup>1</sup>/ Каждый из символов отображается на определенный слог, либо

/i<sup>2</sup>/ на последовательность звуков, состоящую не более чем из двух слогов.

*Определение:* Если ударный слог расположен между двумя безударными, находящимися в одной с ним синтагме, расположенной внутри стихотворной строки, он называется *ударной максимой*.

/ii<sup>1</sup>/ Символам 'S' соответствуют все и только ударные слоги строки, либо

/ii<sup>2</sup>/ Символам 'S' соответствуют все ударные слоги строки, но не обязательно, чтобы всем им соответствовали только ударные слоги, либо

/ii<sup>3</sup>/ Символам 'S' соответствуют все ударные максимы строки, но не обязательно, чтобы всем им соответствовали только ударные максимы (pp. 223—224).

Порядок следования этих альтернатив значим: чем выше в /i/ и в /ii/ расположено правило корреспонденции, согласно которому осуществляется отображение абстрактных метрических сущностей в реальные стиховые сегменты, тем метричнее в этом месте стихотворная строка.

Очевидное отличие определения /3/ от /1/ и /2/ заключается еще и в том, что оно не только позволяет отличить строки метрические — выводимые из /3/ /a/ посредством правил ввода /3/ /a/, от неметрических — не выводимых, но и определить меру метрической сложности той или иной строки. Сделать это можно хотя бы таким способом: строка выписывается, и устанавливается соответствие между ней и цепочкой /3/ /a/³; если при этом использовались только правила корреспонденции /i¹/ и /ii¹/ и символ, помеченный звездочкой, не опущен, то мера метрической сложности этой строки равна нулю. Например:

(4) The curfew tolls the knell of parting day

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓  
W S W S W S W S W S

Если же где-либо используются другие правила, а также, если опущен начальный символ, то соответствующие слоги подчеркиваются (в случае применения /i²/ и /ii²/ и пропуска начального символа — один раз, в случае /ii³/ — два раза). Общее число подчеркиваний и должно определить меру метрической сложности строки. Например:

(5) Yet dearly I love you and wold be lovèd fain

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓  
W S W S W S W S W S

(6) Speech after long silence; it is right

\* (W) ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓  
S W S W S W S W S

(7) Wylugh, elm, plane, assh, box, chasteyn, lynde, laurer

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓  
W S W S W S W S W S

Мера метрической сложности строки /5/ равна трем; /6/ — пяти; /7/ — семи. Первый слог строки /7/ не выводим из /3/ /a/ ни при помощи /i¹/ и /ii¹/, ни при помощи /ii²/, что создает максимально допустимую метрическую осложненность в этом месте строки.

(8) Ode to the West Wind by Percy Bysshe Shelley

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓  
W S W S W S W S W S (W)

Седьмой слог строки этой строки не выводим из символа 'W' посредством /3/ /a/ и поэтому строка признается неметрической.

Определение /3/ в равной мере свободно и от смешения объектов, находящихся на разных ступенях абстракции, в отличие от /1/, и от «контрабандного» привлечения информации, в отличие от /2/. Вдобавок, оно обладает большей объяснительной силой и чем /1/, и чем /2/, не говоря уж о /2a/. Оно способно удовлетворить и традиционно мыслящего исследователя:

/9/ Пятистопный ямб — это стих, в основе которого лежит /3/ /a/ и дескриптивиста:

/10/ Английский ямб — это стих, где ударная максима может приходиться только на четные слоги (или сильные места). Кроме того, оно позволяет поставить и решить целый ряд вопросов (частично рассматривавшихся), которые прежде в стиховедении не обсуждались.

³ Процедура установления соответствия изложена на р. 225.

До сих пор, говоря о достоинствах рассматриваемой работы, мы обнаруживали их, сравнивая ее с разного рода догенеративными концепциями. Теперь попытаемся взглянуть на нее, встав на занимаемые авторами позиции трансформационной теории. С этой точки зрения, не все положения рецензируемой работы представляются в равной степени убедительными.

Первое наше замечание касается природы и структуры абстрактных метрических цепочек. Действительно, что они собой представляют, откуда берутся, и, наконец, как мы определяем, что именно эта абстрактная метрическая цепочка лежит в основе той или иной строки? К сожалению, на эти вопросы в рецензируемой работе нет ответа<sup>4</sup>. Думается, что основное отличие стихотворной речи от прозаической (в равной мере касающееся строгих метрических форм и *vers libre*) заключается в наличии в ней некоторого не зависящего от ее естественноречевых свойств членения. Образующиеся в результате этого членения сегменты (строфы, стихотворные строки и т. п.) вступают между собой в некоторое отношение типа эквивалентности — также не зависящее от их языковой природы, с точки зрения которой они могут быть совершенно не эквивалентными. Это отношение может конкретно проявляться самыми разнообразными способами, от полного тождества сегментов до их весьма приблизительного подобия; если теперь отвлечься от всего языкового — и, следовательно, не специфически стихотворного — и рассматривать только полученные сегменты и отношения между ними, то мы получим некоторую транслационно симметричную решетку, которую и назовем метром этого текста. Ввиду того, что метрическая структура текста не зависит от его языковых свойств: одна и та же метрическая структура лежит в основе русского, латинского, английского и др. пятистопных ямбов, она может быть представлена и вообще в неязыковой субстанции: в музыке, в виде некоторого орнамента, как, например /3/ /a/ и мн. др. Представление метрической структуры в виде орнамента для нас особенно важно — оно с наибольшей наглядностью позволяет увидеть ее симметричность. В рецензируемой работе авторы рассматривают симметрию только на уровне строки: периодом симметрии является здесь сама цепочка /3/ /a/: количество переносов ее определяет число строк в стихотворении. Нетрудно убедиться, однако, в том, что сама эта цепочка, с точки зрения симметрии, не элементарна: если отбросить факультативные символы, она образована пятикратным вхождением элемента <WS>, в традиционной терминологии являющегося не чем иным, как стопой<sup>5</sup>. С другой стороны, строка не является и периодом симметрии самого высокого уровня; следуя одна за другой, строки могут образовывать единства более высокого уровня, манифестируемые в строфах. Множество уровней симметрии является неограниченным сверху: всегда может быть образован период симметрии, принадлежащий уровню, большему любого наперед заданного; зато оно ограничено снизу: элементами первого уровня являются стопы, а их составляющие, предельные у нас символами 'S' и 'W', периода симметрии не образуют. В зависимости от числа типов составляющих стоп, метрические системы классифицируются на системы первой, второй и т. д. степени. Метрической системой первой степени назовем метрическую систему, где множество элементов первого уровня состоит из одной-единственной стопы, содержащей одну составляющую, обозначаемую символом 'X'. Стопы, принадлежащие метрической системе второй степени,

<sup>4</sup> Некоторые соображения по этому поводу можно найти в: M. Halle. On Meter and Prosody. — In: M. Bierwisch, K. E. Heidolph (eds.). Progress in linguistics. Mouton, 1968, но в их явно недостаточно.

<sup>5</sup> Таким образом, недостатком определения (1) является не использование термина «стопа», как считают авторы рецензируемой работы, а определение его в терминах «слогов», т. е. языковых единиц.

распадаются на две составляющие, обозначаемые символами 'S' и 'W', и т. д.<sup>6</sup>

Переходя к рассмотрению правил корреспонденции /3/ /в/, отметим, что, на наш взгляд, основным недостатком здесь является их контекстно-свободный характер. Так, если в строках регулярно не будет находить соответствия начальный, помеченный звездочкой, символ, то очевидно, что текст перестанет восприниматься как ямбический и начнет восприниматься как хореический; если символ 'W' станет корреспондировать исключительно по правилу /i<sup>2</sup>/, мы получим анапест; вообще, накладывая некоторые дополнительные ограничения на /3/ /в/, мы можем получить самый разнообразный (начиная от десятисложного хорей и гекзаметра и кончая сложнейшими формами строфических логаздов) набор текстов, причем все они, с позиций рассматриваемой работы, должны будут признаваться пятистопноямбическими. (Особого рассмотрения требует вопрос о возможности применения /i<sup>2</sup>/ к символу 'S'. Как представляется, эта трансформация должна быть признана недопустимой и с контекстно-свободной точки зрения; во всяком случае, в рецензируемой работе нет ни одного примера реальной строки, где бы она использовалась). Эти недочеты особенно досадны, если вспомнить, что при помощи аналогичных рассуждений авторы показывают несостоятельность «стандартной» теории (р. 221—222).

Контекстно-свободный характер правил корреспонденции сказывается и на достоверности оценок метрической сложности, сделанных на их основании. Так, едва ли строка,

(11) With sword of wit, giving wounds of dispraise

$$\begin{array}{cccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | \\ W & S & W & S & WS & W & S & W & S \end{array}$$

признаваемая в рамках теории «неметрической», будет менее метрична, чем

(12) billows, billows, serene, mirror of the marine boroughs, remote willows

$$\begin{array}{cccccccccc} \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} & \overline{\overline{\overline{}}} \\ \vee & \vee & \vee & \vee & \vee & \vee & \vee & \vee & \vee & \vee \\ W & S & W & S & W & S & W & S & WS & WS \end{array}$$

Еще одно обстоятельство заставляет настороженно отнестись к оценкам метрической сложности, данным в работе. Строка может быть осложнена за счет: 1) нарушения взаимоднзначности соответствия между /3/ /а/ и строкой — /ii<sup>1</sup>/ и /ii<sup>2</sup>/; 2) нарушения инъективности (а, следовательно, взаимно-однозначности и подавно) этого соответствия — /i<sup>2</sup>/; 3) нарушения правил соответствия вообще (а, следовательно, и инъективности, и взаимно-однозначности) — пропуск начального символа<sup>7</sup>. В рецензируемой работе считается, что все эти факторы — равноправны, в то время как они расположены, как будто, в порядке увеличения значимости; однако введение каких-либо численных оценок в этой ситуации представляется весьма затруднительным.

Мих. Лотман

<sup>6</sup> Подробнее о метрических системах и свойствах метрических цепочек см.: М. Лотман, С. Шахвердов. Некоторые аспекты теории стиха. — В сб.: Сборник статей по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1973. Там же см. о роли факультативных элементов — вторичных дельмитаторов в терминологии этой работы.

<sup>7</sup> По определению соответствия, каждому элементу из области отправления, в нашем случае — (3) (а), должен быть сопоставлен какой-либо элемент из области прибытия, в нашем случае — конкретной стиховой цепочки.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Памяти Петра Григорьевича Богатырева</i> . . . . .	5
П. Г. Богатырев. Знаки в театральном искусстве . . . . .	7
<b>Фольклор, миф, религия как семиотические системы</b>	
Е. М. Мелетинский. Скандинавская мифология как система . . . . .	38
Б. Н. Путилов. Застава богатырская (К структуре былинного пространства) . . . . .	52
С. Ю. Неклюдов. Душа убиваемая и мстящая . . . . .	65
Г. А. Левинтон. Замечания к проблеме «литература и фольклор» . . . . .	76
Э. В. Померанцева. Рассказы о колдунах и колдовстве . . . . .	88
<b>Типология культуры</b>	
А. Я. Гуревич. Язык исторического источника и социальная действительность: средневековый билингвизм . . . . .	98
К. А. Кумпан, Н. А. Паперно. К дешифровке позиции мемуариста (Павел I в записках Н. А. Саблукова) . . . . .	112
<b>Поэтика. Структура текста</b>	
Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века . . . . .	120
А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К понятиям «тема» и «поэтический мир» . . . . .	143
<b>Семиотика искусства</b>	
Вяч. Вс. Иванов. Функции и категории языка кино . . . . .	170
Ю. К. Лекомцев. Об алгебраическом подходе к синтаксису цветов в живописи . . . . .	193
В. С. Грибков, В. М. Петров. Изобразительная плоскость и ее интегрирующие свойства . . . . .	206
Б. М. Гаспаров. К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (На материале гармонии венского классицизма) . . . . .	217
<b>Публикации, сообщения, рецензии</b>	
Ю. М. Лотман. О семиотико-эстетическом трактате Мукаржовского.  Яп Мукаржовский.  Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты . . . . .	242
П. Д. Амусин. Об одной забытой публикации тартуского профессора Александра Васильева . . . . .	296
М. Ю. Лотман. <i>Рецензия на статью: Morris Halle and Samuel Jay Keyser. The Iambic Pentameter. — In: W. K. Wimsatt (ed.), Verification: Major Language Types. N. Y., 1972, pp. 217—237</i> . . . . .	301

## SISUKORD

<i>Pjotr Grigorjevitš Bogatõrjovi mälestamiseks</i> . . . . .	5
P. G. Bogatõrjov, Märkidest teatrikunstis . . . . .	7

### Folkloor, müüt, religioon semiootiliste süsteemidena

J. M. Meletinski, Skandinaavia mütoloogiast kui süsteemist . . . . .	38
B. N. Putilov, Vägilaste kordon (Böliinade ruumi struktuurist) . . . . .	52
S. J. Nekljudov, Tapetav ja kättemaksev hing . . . . .	65
G. A. Levinton, Märkusi seoses probleemiga «Kirjandus ja folkloor» . . . . .	76
E. V. Pomerantseva, Lood nõidadest ja nõidusest . . . . .	88

### Kultuuritüpoloogia

A. J. Gurevitš, Ajaloallika keel ja sotsiaalne tegelikkus: keskaegne bilingvism . . . . .	98
K. A. Kump'an, I. A. Paper'no, Memuaaride autori vaatepunkti dešifreerimisest (N. A. Sablukov Paul Esimesest) . . . . .	112

### Poetika. Teksti struktuur

J. M. Lotman, Kaardi- ja kaardimänguteema vene kirjanduses XIX sajandi algul . . . . .	120
A. K. Zolkovski, J. K. Štšeglov, Mõistetest «teema» ja «poeetiline maailm» . . . . .	143

### Kunsti semiootika

V. V. Ivanov, Kinokeele funktsioonid ja kategooriad . . . . .	170
J. K. Lekomtsev, Maalikunsti värvide süntaksi algebralisest käsitlemisest . . . . .	193
V. S. Gribkov, V. M. Petrov, Kujutatav tasapind ja selle integreerivad omadused . . . . .	206
B. M. Gasparov, Muusikakeele tasandite isomorfismist (Viini klassitsismi harmoonia põhjal) . . . . .	219

### Publikatsioonid, sõnavõtud, retsensioonid

J. M. Lotman, Jan Mukaržovsky semiootilis-esteetilisest traktaadist . . . . .	242
<u>Jan Mukaržovský</u> Esteetiline funktsioon, kõne ja väärtus sotsiaalsete faktidena . . . . .	243
I. D. Amussin, Tartu professor Aleksander Vassiljevi ühest ununenud publikatsioonist . . . . .	296
M. J. Lotman, Arvustus artiklile: Morris Halle and Samuel Jay Keyser. The Iambic Pentameter. In: W. K. Wimsatt (ed.), Versification: Major Language Types. N. Y. 1972, pp. 217—237 . . . . .	301

## CONTENTS

<i>In Memory of P. G. Bogatyrev</i> . . . . .	5
P. G. Bogatyrev. Signs in the Theatre . . . . .	7
<b>Folklore, Myth, Religion as Modelling systems</b>	
J. M. Meletinski. Scandinavian Mythology as a System . . . . .	38
B. N. Putilov. Zastava Bogatyrskaya (On the Structure of Space in the Bylina) . . . . .	52
S. J. Nekhlyudov. The Soul Murdered and Revenging . . . . .	65
G. A. Levinton. Notes on the Problem 'Literature and Folklore' . . . . .	76
E. V. Pomerantseva. Stories about Sorcerers and Sorcery . . . . .	88
<b>Typology of Culture</b>	
A. Ya. Gurewitz. The Language of Historical Source and Social Reality: Bilingualism in the Middle Ages . . . . .	98
K. A. Kumpan, I. A. Paperno. Towards the Decipherment of the Memoir Writer's Position (Sablukov about Paul I). . . . .	112
<b>Poetics. Structure of text</b>	
J. M. Lotman. The Theme of Cards in Russian Literature at the Beginning of the 19th Century . . . . .	120
A. K. Zolkowski, J. K. Ceglov. On the Concepts of 'Theme' and 'Poetical World' . . . . .	143
<b>Semiotics of art</b>	
V. V. Ivanov. Sunctions and Categories of the Language of the Cinema . . . . .	170
J. K. Lekomtsev. On the Algebraic Approach to the Syntax of Colours in Painting . . . . .	193
V. S. Gribkov, V. M. Petrov. Plane in the Fine Arts and Its Inte- grating Characteristics . . . . .	206
B. M. Gasparov. On the Concept of Isomorphism of Levels in Musical Language (On the Material of Harmony in Viennese Classicism) . . . . .	217
<b>Publications and Reviews</b>	
J. M. Lotman. Jan Mukaržovský — Theorist of Art . . . . .	242
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Jan Mukaržovský.</span> Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts . . . . .	243
J. D. Amusin. About a Forgotten Publication by Alexander Vassilyev, Professor of Tartu University . . . . .	296
M. J. Lotman. Review of Morris Halle and Samuel Jay Keyser. The Iambic Pentameter. — In: W. K. Wimsatt (ed.), <i>Versification: Major Language Types</i> , N. Y., 1972, pp. 217—237 . . . . .	301