

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ALUSTATUD 1893. a.

VIHİK 181 ВПЫСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

II



ТАРТУ 1965

WORKS ON SEMIOTICS
TÖÖD SEMIOOTIKA ALALT
II

TARTU
1965

Per. A. 1. 59
TRANSACTIONS OF THE TARTU STATE
UNIVERSITY

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

TARTUSKOGO ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ALUSTATUD 1893. a.

VIHİK 181 ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

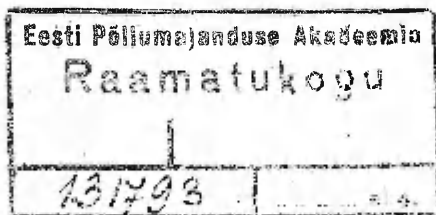
II

ТАРТУ
1965

Редакционная коллегия: Ю. Лотман (отв. редактор), Х. Рятсеп, И. Куль,
Л. Вальт, Б. Егоров, В. Иванов.

Секретарь редколлегии: И. Чернов

Tartu Ülikooli Raamatukogu



ОТ РЕДАКЦИИ

Изучение знаковых систем в рамках особой науки — семиотики часто воспринимается как новация, разрушающая традиционные представления о методах научного мышления. Если рассматривать традицию не как нечто противоположное движению науки вперед, а как фундамент, на который надстраиваются новые этажи научного здания, то можно отметить, что за спиной семиотики стоит пока еще мало изученная, но солидная философская традиция. Так, например, Д. Локк, говоря о разделении науки, писал: «Следующий раздел можно назвать *σημιωτική* или «учение о знаках». И так как наиболее обычные знаки — это слова, то семиотику довольно удачно называют также *λογική* «логика». Задачи логики — рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим. Так как рассматриваемые умом вещи за исключением его самого, не присутствуют в разуме, то ему непременно должно быть представлено что-нибудь другое в качестве знака или в качестве того, что служит представителем рассматриваемой вещи; это и есть идеи. А так как совокупность идей, составляющих мысли каждого человека, не может быть открыта непосредственному взору другого человека, и так как копить их нельзя нигде, кроме памяти, хранилища не очень надежного, то поэтому, чтобы сообщать наши мысли друг другу, а также запомнить их для собственного употребления, также необходимы знаки для наших идей»¹.

Однако справедливо, что подлинный масштаб семиотических идей становится понятным лишь в связи с современным этапом развития науки. Показательным проявлением зрелости семиотики является растущее стремление использовать ее положения и методы в качестве рабочих инструментов при изучении различных конкретных знаковых систем, от наиболее простых, до самых сложных, то есть в широком круге дисциплин, касающихся разных сторон умственной деятельности и социальной организации человеческого коллектива. Одновременно каждое конкретное описание той или иной знаковой системы обогащает наше представление о сущности знаковости. В этом смысле можно высказать сомнение в плодотворности противопоставления некоей «чистой» семиотики (мыслимой, недостаточно конкретизированно, как синтез лингво-логико-психологических представлений о знаке) — описаниям и изучением знаковых систем, реально данных в истории человеческих взаимоотношений².

Предлагаемый читателю сборник, в основном, составлен из докладов и сообщений, прочитанных на занятиях Летней школы по вторичным моделирующим системам 19—29 августа 1964 г. в учебно-спортивной базе Тартуского университета Кярияку.

¹ Д. Локк, Избранные философские произведения в двух томах, т. I, М., Изд. соц.-эк. литературы, 1960, стр. 695.

² См. Г. П. Щедровицкий, В. Н. Садовский, К характеристике основных направлений исследования знака в логике, психологии и языкознании, сб. «Новые исследования в педагогических науках», М., 1964.

Была достигнута договоренность под вторичными моделирующими системами понимать такие из них, которые, возникая на основе языка (первичной системы), получают дополнительную вторичную структуру особого типа. Таким образом, природа вторичных моделирующих систем неизбежно включает весь комплекс отношений, присущих лингвистическим структурам, дополняясь более сложными конструктивными отношениями второго ряда. Из этого с неизбежностью вытекает, что одним из основных вопросов изучения вторичных моделирующих систем является определение их отношения к языковым структурам. При этом необходимо оговорить содержание, которое мы вкладываем в понятие «языковая структура». Бесспорно, что всякая знаковая система (в том числе и вторичная) может рассматриваться как особого рода язык. Для этого следует выделить его простейшие элементы (алфавит системы) и определить правила их сочетания. Отсюда вытекает убеждение, что любая знаковая система в принципе может изучаться лингвистическими методами, а также особая роль современного языкознания как методологической дисциплины. Однако от «лингвистических методов» в этом, широком, смысле следует отличать те научные принципы, которые подсказаны привычкой оперировать естественными языками — особой, частной разновидностью языковых систем. Видимо, на этом пути возможны поиски своеобразия вторичных моделирующих систем и способов их изучения.

Круг вопросов, которые приходится затрагивать, рассматривая миф, фольклор, обряд, литературу, изобразительные искусства как знаковые моделирующие системы, столь разнообразен, а количество нерешенных вопросов столь значительно, что участникам Летней школы далеко не всегда удавалось прийти к единому мнению. Редакция не считала полезным искусственно унифицировать точки зрения. Однако общая направленность исследовательских поисков, как полагает редакция, придает сборнику необходимое единство, не отнимающее, вместе с тем, у участников возможности искать научную истину в том направлении, которое им лично представляется наиболее плодотворным.

Работы, включенные в первый раздел сборника, посвящены отдельным проблемам изучения знаковых систем. Открывающая сборник статья И. Г. Кулля трактует проблему связи обучения с овладением структурой знаковой системы. Ю. М. Лотман делает попытку определить возможные типы образования значений в знаковых системах, чтобы на основании этого классифицировать виды художественных значений. Работа А. М. Пятигорского ставит целью определить психологическое переживание мифа как состояние снятия наиболее значимых оппозиций данного типа культуры. К ней примыкает работа Б. Л. Огибенина, стремящегося на австралийском культовом материале разграничить природу языкового и мифологического значения. В. А. Зарецкий истолковывает связь между ритмом и смыслом в искусстве в свете некоторых кибернетических идей. Являющаяся итогом огромного исследовательского труда работа Г. А. Лескиса стремится на широком статистическом материале определить формальное различие между художественной и научной прозой. А. Я. Сыркин указывает на некоторые структурные различия между этими же явлениями.

Общим для всех работ этого раздела является убеждение в урегулированности, системности содержания знаковых структур. Перенесение центра внимания на *значение* как отдельного знака, так и всей системы, стремление нащупать пути к точным методам изучения содержания составляют характерную черту современного этапа семиотических штудий.

Второй раздел посвящен опытам описания конкретных знаковых систем. Выработка методов подобных описаний, точных способов выделения элементов, которые можно было бы рассматривать в качестве алфавита данной моделирующей системы, определения метаязыка гуманитарных наук — все это следует отнести к наиболее актуальным задачам теории вторичных моделирующих систем. Естественно, что опыты подобных описаний можно плодотворно начать именно с изучений простейших структур. Было бы в высшей

степени наивным полагать, что авторы сборника не понимают различия между системой карточного гадания или описанием фонологического уровня стиха, с одной стороны, и сложной совокупностью системных отношений большого произведения искусства. Однако вся история науки свидетельствует о том, что точное суждение о простом есть единственный путь к познанию сложного. И начинается этот путь с отказа от попыток охватить всю сложность явления в туманных и неопределенных выражениях. Известно, чем кончились попытки осудить стремление ученых понять механизм наследственности на наиболее примитивном и поддающемся точному описанию материале. Само стремление отделить то, что уже может быть познано, от пока еще не поддающегося точному описанию, свидетельствует об известной зрелости, между тем как наивное представление о том, что все вопросы могут быть решены на любом этапе развития научной мысли, свидетельствует лишь о младенческой стадии науки. Показательно, что естественные науки, оперирующие материалом, значительно более простым, чем структуры человеческого сознания, четко различают вопросы, доступные исследователю, от тех, постановка которых в данное время вообще не имеет смысла. То, что современный гуманитар берет за решение всех вопросов, отличает его от естествоведов совсем не в выгодную сторону³.

Боязнь каких-либо устрашающих этикеток не может воспрепятствовать движению по проверенному пути науки: от описания простого к описанию сложного. Из этого положения вытекает и то, что участники сборника сосредоточили свое внимание на рассмотрении сравнительно простых знаковых систем, и то, что они рассматривают эти свои опыты лишь как начало определенного научного движения, которое только на последующих этапах сможет привести к желаемой цели: построению сложных функциональных моделей явлений искусства.

Композиционно вторая часть построена по принципу возрастания сложности описываемых структур. А это влекло переход от целостных описаний к частичным и аспектным.

Раздел открывается краткой работой Б. А. Успенского, которая, на материале персонологических анкет, ставит вопрос о связи процедуры описания с ее результатами и о необходимости выработки такой процедуры, которая максимально бы ограничивала это воздействие. Вопрос «навязывания» исследователем своего языка объекту — одна из актуальных проблем современных описаний знаковых систем⁴.

Следующие далее работы М. И. Лекомцевой — Б. А. Успенского и Б. Ф. Егорова, взаимодополняя друг друга (и, частично, полемизируя) стремятся построить на материале карточных гаданий относительно полную модель системы с простым синтаксисом. Всестороннее изучение языка и культуры кетов — небольшого сибирского народа — дало возможность В. В. Ива-

³ Полезно было бы напомнить слова Декарта, согласно которому «правило второе» «для руководства ума» гласит: «Нужно заниматься только такими предметами, о которых наш ум кажется способным достичь достоверных и несомненных знаний». Разъясняя это положение, Декарт писал: «Всякая наука заключается в достоверном и очевидном познании, и тот, кто сомневается во многих вещах, не более сведущ, чем тот, кто о них никогда не размышлял. Но я считаю первого даже менее сведущим, если он составил себе относительно некоторых вещей ложное мнение. Поэтому лучше не заниматься совсем, нежели заниматься исследованием настолько трудных вещей, что, будучи не в силах отличить в них истинное от ложного, мы вынуждены допускать в качестве достоверного сомнительное, ибо при таких занятиях приходится не столько надеяться увеличить свои знания, сколько опасаться их уменьшения». (Рене Декарт, Избр. произведения, 1950, стр. 81).

⁴ Ср.: А. А. Зализняк, Е. В. Падучева, О связи языка лингвистических описаний с родным языком лингвиста, сб. «Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1964, стр. 7—9.

нову и В. Н. Топорову построить модель мира сравнительно изолированного человеческого коллектива на определенной стадии его исторического развития. Специфика материала позволила здесь поставить вопрос о сравнительно полном описании одной небольшой этнологической модели. Т. В. Цивьян предлагает в своей работе опыт описания языка этикета как особой жесткой знаковой системы поведения. Далее следует ряд работ, посвященных описаниям текстов фольклорного и мифологического характера (статьи Д. М. Сегала, И. А. Чернова, Т. Я. Елизаренковой, А. Я. Сыркина, Б. Л. Огибенина). Особая природа народно-поэтических текстов: наличие ограниченного числа элементов «алфавита структуры» и жесткая система правил их сочетаемости — в значительной мере облегчает задачу построения конкретных описывающих моделей. Одновременно каждая из них, являясь функциональной моделью мира определенного коллектива, ставит перед исследователями ряд проблем чисто семиотического свойства. В известной мере к этому разделу примыкают работы В. Н. Топорова о предсказаниях у Светония и Л. Мялля о реконструкции текстов первоначального буддизма. Ряд работ посвящен семиотике изобразительных искусств (Л. Ф. Жегин, Л. Б. Перверзев, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский) и музыки (М. М. Ланглебен, О. Ф. Волкова). Рассмотрение проблем живописи органически связано с семиотикой пространства в различных моделях мира. Это сближает их с выполненной на литературном материале работой Ю. М. Лотмана «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах».

Последняя группа работ этого раздела посвящена подходам к описанию значительно более сложной системы — художественной литературы. С. Толстая рассматривает фонологию рифмы, В. Н. Топоров на ряде примеров дает описание низших уровней поэтического текста, Д. М. Сегал и Т. В. Цивьян строят модель английской поэзии нонсенса, З. Г. Минц описывает конструкцию иронии в стихотворении А. Блока «Незнакомка», Ю. И. Левин предлагает модель русской метафоры, а Е. В. Падучева описывает абзац как единицу членения текста, подготавливая пути построения «грамматики композиции» литературного произведения.

Третий раздел, который редакция представляет себе как постоянный, обязательный во всех будущих сборниках, предназначается для библиографических обзоров и, в частности, статей, освещающих исторические корни структурализма как научного направления. Здесь И. И. Ревзин обращает внимание читателей на незаслуженно забытую книгу Я. Линцбаха.

Посвящая второй том «Трудов по знаковым системам» вторичным моделирующим структурам, редакция серии надеется в дальнейшем обратиться к проблемам общей семиотики и семиотики других наук. Однако позволено обратить внимание на то, что мнение, согласно которому изучение искусства средствами семиотики представляет интерес лишь для искусствоведов, видимо, следует отнести к распространенным заблуждениям: если разделить те кибернетические системы, с которыми приходится иметь дело человеку, на элементарные, сложные и сверхсложные и определить сложные структуры как биологические, элементарные как более простые, чем биологические, а сверхсложные как более комплексные, то необходимо будет признать, что вторичные моделирующие системы могут быть определены как интереснейший образец сверхсложных кибернетических структур. С этим связана и ограниченность возможностей исследователя, поскольку аппарат строгих исследований сверхсложных систем еще не разработан. Однако, если напомнить, что в практической жизни человеку значительно чаще приходится иметь дело со сложными и сверхсложными, чем с элементарными системами, то становится очевидна общенаучная важность пока еще очень скромных попыток разработать точные методы изучения вторичных моделирующих систем.

Редколлегия.

СЕМИОТИКА И ОБУЧЕНИЕ

И. Г. Куль

Цель данной статьи — дать некоторый анализ процесса обучения с помощью понятий семиотики и математической логики. Изложенные здесь взгляды сложились у автора в ходе преподавания математических дисциплин (программирование на вычислительных машинах, теория алгоритмов, математическая логика и др.), но они в известной мере применимы к обучению любым дисциплинам и навыкам, к обучению вообще.

1. Приступая к преподаванию какой-либо дисциплины, необходимо прежде всего определить цель обучения. Цели могут быть самыми различными, даже при обучении одному и тому же предмету. Например, при обучении иностранному языку можно поставить целью научить учащихся чтению математических текстов с помощью словаря или же добиться полного овладения этим языком.

2. Точное установление цели обучения дает возможность определить те объекты, конструированию которых следует обучать. Для пояснения этого утверждения приводим некоторые примеры.

Так, например, при обучении иностранному языку (на уровне практического овладения языком) этими объектами являются предложения и выражения, употребляемые в разговорной речи этого языка. Эти предложения и выражения не являются, однако, неразделимыми частицами языка. Такими неразделимыми или элементарными частицами являются здесь звуки, множество которых конечно. Из них и образуются при помощи определенных правил конструкции выражения и предложения в языке.

Приведем второй пример¹. Предмет обучения — арифметика целых чисел, цель — обучить вычислению значений арифметических выражений. Элементарными частицами являются здесь следующие символы:

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, +, —, ×, (,), =.

¹ По поводу приведенных в примере конструкций см., например: А. А. Марков, Теория алгоритмов, М.—Л., 1954, гл. I, и Н. А. Шанин, О некоторых логических проблемах арифметики, Труды матем. ин-та им. В. А. Стеклова, т. 43, 1955, § 1—4.

Этот перечень называется алфавитом арифметики целых чисел. Символы этого перечня (конечно, кроме запятой и точки) называются буквами этого алфавита. Конечные последовательности букв этого алфавита называются словами в этом алфавите. Так, например, словами в этом алфавите являются

$$\begin{array}{l} 7094 \\ 08) (- \times = \\ (9 - 4) \times 3 + (-12). \end{array}$$

Если нам понадобится говорить о неконкретизированных словах в данном алфавите, то для этого мы используем латинские буквы P, Q, R и т. д. Так, например, определить понятие «соединение двух слов» можно так: соединением двух слов P и Q называется слово, которое получается приписыванием слова Q справа к слову P . Соединение слов P и Q обозначается через PQ . Например, соединение слов 70 и 94 дает слово 7094.

Не все слова в алфавите арифметики целых чисел имеют одинаковое значение в построении арифметики целых чисел, подобно тому, как и не все звуковые последовательности в естественном языке. Особую роль в арифметике целых чисел играют слова специального вида, такие, как целые числа, арифметические выражения и вычисления.

Дадим, например, индуктивное определение целого числа:

1. 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, суть целые числа без знака;
2. если P и Q — целые числа без знака, то их соединение PQ является целым числом без знака;
3. если P — целое число без знака, то $+P$ и $-P$ являются целыми числами со знаком;
4. все целые числа без знака и все целые числа со знаком являются целыми числами.

Примеры целых чисел:

$$54, 0086, +0279, -31.$$

Далее дадим определение арифметического выражения:

1. если P — целое число, то P — арифметическое выражение;
2. если R и S — арифметические выражения, то $(R) + (S)$, $(R) - (S)$ и $(R) \times (S)$ — арифметические выражения;
3. если R — арифметическое выражение, то $+(R)$ и $-(R)$ — арифметические выражения.

Примеры арифметических выражений:

$$\begin{array}{l} 9, 4, (9) - (4), ((9) - (4)) \times (3), \\ ((9) - (4)) \times (3) + (-12). \end{array} \quad (1)$$

Для уменьшения числа скобок, целесообразно принять следующие соглашения:

1. целое число без знака можно написать без скобок;
2. знак \times связывает теснее, чем знаки $+$ и $-$ (т. е. если скобки не определяют иного порядка, то умножение следует выполнить раньше, чем сложение и вычитание);

3. выражения $+(+(R))$, $+(- (R))$, $- (+ (R))$ и $- (- (R))$, где R — арифметическое выражение, можно заменить соответственно выражениями $+(R)$, $-(R)$, $-(R)$ и $+(R)$.

Применяя приведенные соглашения, выражение (1) можно переписать в виде

$$(9 - 4) \times 3 - 12. \quad (2)$$

Чтобы вычислить значение арифметического выражения, нужно прежде всего определить значения арифметических операций (т. н. элементарных арифметических выражений):

$$\begin{aligned} (P) + (Q), \\ (P) - (Q), \\ (P) \times (Q), \end{aligned}$$

где P и Q — целые числа. Допустим, что эти значения уже определены при помощи соответствующих алгоритмов.

Вычислением значения арифметического выражения назовем слово вида

$$R_1 = R_2 = R_3 = \dots = R_n,$$

где $R_1, R_2, R_3, \dots, R_n$ — последовательность арифметических выражений, в которой каждое R_i ($i \geq 2$) получается от предыдущего заменой одного элементарного арифметического выражения его значением, и R_n — целое число. Число R_n и называется значением исходного арифметического выражения R_1 .

Приведем, например, вычисление значения арифметического выражения (2):

$$(9 - 4) \times 3 - 12 = 5 \times 3 - 12 = 15 - 12 = 3.$$

Следовательно, вычисление значения арифметического выражения сводится к конструированию некоторого слова в алфавите арифметики целых чисел.

Аналогично можно выделить соответствующие алфавиты для обучения любым дисциплинам и навыкам. Например, для обучения управлению машиной можно все сложные управляющие движения оператора разделить на элементарные, которые и составляют соответствующий алфавит².

3. Как видно, обучение любому предмету можно рассматривать как обучение конструированию определенных слов некото-

² Аналогичные мысли, относящиеся к спорту, высказаны в статье Ю. А. Воронина, С. В. Магеровского, О. М. Сердюка, А. Б. Калядина, Ю. Я. Киселева и М. Т. Данилина, О «математизации» исследований в спорте на примере борьбы самбо, сб. ЛГУ «Вопросы физического воспитания студентов» I, 1964, 61—105.

рого фиксированного алфавита. Эти слова называются словами т. н. языка-объекта. Языком-объектом в приведенных примерах был рассматриваемый иностранный язык, арифметика целых чисел или управление машиной.

Изложение и построение языка-объекта, однако, невозможно при помощи этого самого языка-объекта. Для этого необходима более широкая система, которая называется метаязыком данного языка-объекта.

Так, например, при обучении иностранному языку в русской школе метаязыком является обычно русский язык. При обучении русскому языку в русской школе метаязык и язык-объект как будто совпадают. Но, в действительности, при изложении морфологии и синтаксиса русского языка-объекта мы предполагаем, что учащиеся понимают соответствующие объяснения на русском языке, который в объяснениях выступает в роли метаязыка.

В преподавании иностранного языка т. н. директивным методом (т. е. без использования родного языка) применяются в обучении такие средства, как показ предметов, картины, физические действия, инсценировки и для объяснений — уже усвоенные элементы изучаемого языка. Перечисленные средства передачи информации и образуют соответствующий метаязык.

На основе примера арифметики целых чисел можем убедиться, что определения понятий и конструкций в языке-объекте невозможны без метаязыковых символов (буквы P, Q, R, R_1, R_2 и т. д.).

Отметим, что без метаязыка невозможно обойтись и при дрессировке животных.

Приведем некоторые примеры смещения метаязыка с языком-объектом:

1. Показ на географической карте названия некоторого географического объекта вместо самого объекта.

2. Применение в метаязыке языка АЛГОЛ-60 (входной язык для автоматического программирования) равенства вида

$$\pm 0 C. C 0_{10} \pm 0 C = C. C_{10} \pm C,$$

где C обозначает целое число без знака. Дело в том, что символ C является буквой языка-объекта, и ее нецелесообразно применить в качестве символа метаязыка. В данном случае нужно было бы написать, например, так:

$$\pm 0 \mathcal{X}. \mathfrak{B}_{10} \pm 0 \mathfrak{C} = \pm \mathcal{X}, \mathfrak{B}_{10} \pm \mathfrak{C},$$

где \mathcal{X} , \mathfrak{B} и \mathfrak{C} — метаязыковые символы, обозначающие целые без знака.

3. В Корее существует обычай, требующий, чтобы жених в брачную ночь показал молодым односельчанам свое остроумие³.

Однажды женили одного тринадцатилетнего мальчика на двадцатилетней девушке. Жених очень боялся предстоящей дискуссии, но невеста обещала ему подсказывать. Она встала у стены, а он у окна.

— Так слышишь? — спросила жена.

— Так слышишь? — громко повторил муж.

— Слышим, слышим, — весело отвечали ему со двора.

— Это я тебя спрашиваю, — шепнула жена.

Муж, однако, опять громко повторил эту метаязыковую фразу. В скором времени во дворе поняли, что он повторяет слова жены, и крикнули ему:

— Ну и дурак же у твоей жены муж.

4. Как видно, при обучении языку-объекту необходим соответствующий метаязык. Вопрос состоит, однако, в нахождении оптимального соотношения между этими языками (оптимальность устанавливается здесь на основе результативности обучения). Возможных соотношений много. Приведем некоторые типичные случаи:

м. — уровень метаязыка

я. о. — уровень языка-объекта

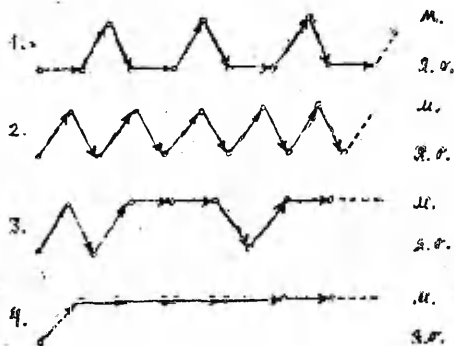


Рис. 1.

Случай 1. После приведения алфавита языка-объекта приводятся некоторые наводящие примеры на языке-объекте. Затем дается точное определение понятия или конструкции (на метаязыке), что завершается составлением соответствующих конструкций на языке-объекте (упражнения, подкрепление материала) и т. д.

³ Следующий ниже пример взят из Собрания сочинений Н. Г. Гарина-Михайловского, т. 5, М., 1958, стр. 490—491.

Во втором случае отсутствуют этапы наводящих примеров. От конструкций на метаязыке, после соответствующих примеров на языке-объекте переходят к новым конструкциям на метаязыке. Приведенный нами пример построения арифметики целых чисел укладывается в рамки второго случая.

Случай 3 отличается от предыдущего тем, что примеры на языке-объекте приводятся не всегда, а только в случае необходимости.

В четвертом случае, кроме алфавита языка-объекта, все изложение ведется исключительно на метаязыке.

Эти случаи приведены в порядке возрастающей скорости изложения нового материала. Но четвертый случай едва ли можно считать наилучшим, поскольку у учащихся могут возникнуть трудности в реализации соответствующих конструкций на языке-объекте, что противоречит цели обучения. Целесообразной нужно считать комбинацию из первых трех случаев, учитывающую сложность материала и подготовленность учащихся.

Сделаем еще некоторые замечания.

1. Использование уже усвоенных элементов изучаемого языка (при обучении, например, иностранным языкам или математической логике) в функциях метаязыка даст, несомненно, дополнительный положительный эффект в учебе.

2. Обычно говорят, что трудности в усвоении математики обусловлены абстрактностью этой дисциплины. Однако, это не вскрывает действительного положения вещей. Трудности могут возникнуть потому, что преподавание ведется исключительно или почти исключительно на уровне метаязыка (без должного подкрепления на языке-объекте). Например, такие выражения, как $f(x)$, $P(x) = 0$, $F(x, y, y', y'', \dots, y^{(n)}) = 0$ и т. д., принадлежат метаязыку. Во-вторых, трудности могут возникнуть и потому, что язык-объект имеет сложную структуру. Например, в языке-объекте имеется большое количество слов различного вида. А это еще не абстрактность. Упрек в абстрактности изложения языка-объекта без семантической интерпретации вообще бессмыслен. На самом деле: буквы алфавита языка-объекта можно рассматривать как вполне конкретные вещи, которые не абстрактнее гаек и шайб в работе слесаря.

5. В отношении построения языка-объекта без семантической интерпретации отметим следующее.

Все выражения в языке-объекте можно рассматривать как слова в некотором фиксированном конечном алфавите. Слова имеют конечное число букв, но это число сверху не ограничено. Такие объекты, как слова в некотором алфавите, называются конструктивными объектами.

В конструкциях языка-объекта применяются только конечные множества (любой мощности), т. е. принимается абстракция потенциальной, но не актуальной бесконечности.

Правила образования конструкций в языке-объекте целесообразно давать алгоритмически (если это возможно), но во всяком случае как формальные правила. Иначе поступить и невозможно, так как буквы алфавита языка-объекта не содержат никакой информации — кроме информации о том что, например, буква 1 именно 1, а не 2, 3, 4 и т. д., и информации о внутренних функциях этих букв в построении языка-объекта.

Учитывая все эти моменты, автору представляется целесообразным применить в построении языка-объекта не классическую, а конструктивную логику. Сущность конструктивной логики состоит в том, что она разрешает такие доказательства, выводы, конструкции и т. д., которые, исходя из конструктивных объектов дают опять конструктивные объекты.

Изучение конструктивной логики началось в 20—30 годах настоящего века. Это направление связано с именами Брауэра, Гейтинга, Колмогорова, Гливенко, Геделя, Генцена и др. Объем статьи не позволяет дать обзор конструктивной логики⁴. Отметим лишь некоторые ее отличия от классической логики.

В классической логике утверждение « A или не- A » (в виде формулы $A \vee \neg A$) считается тождественно истинным, что не имеет места в конструктивной логике. В классической логике утверждение A и его двойное отрицание $\neg\neg A$ логически эквивалентны. Исходя из конструктивной логики, A — более сильное утверждение, чем $\neg\neg A$. В конструктивной логике из утверждения $\exists x F(x)$ (существует x , такое, что имеет место $F(x)$) вытекает $\neg\forall x \neg F(x)$ (неверно, что для всех x $F(x)$ не имеет места), но не наоборот. Классически эти два утверждения эквивалентны. Различие конструктивной и классической логики обусловлено различным истолкованием отдельных основных понятий. Например, в конструктивной логике квантор существования \exists понимается так, что объект с требуемыми свойствами нужно указать алгоритмически. В случае $A \vee \neg A$ нужно точно указать, какое из утверждений A или $\neg A$ имеет место. Всего этого не требуется в классической логике.

6. Используя для построения языка-объекта только формальные правила, как это изложено в п. 5, вы построим язык-объект чисто синтаксически. Но слова языка-объекта, вообще говоря, не представляют собой непосредственного уровня нашего познания действительности и требуют семантической интерпретации⁵. Такая интерпретация необходима для применения этого языка-объекта.

⁴ По этому поводу см. Р. Л. Гудстейн, Математическая логика, М., 1961; С. К. Клини, Введение в метаматематику, М., 1957.

⁵ По существу, семантическая интерпретация представляет собой специальный уровень метаязыка (в общем смысле), который можно назвать метаязыком семантики данного языка-объекта. Метаязык, о котором была речь в п. 3 и 4, можно назвать для различия метаязыком синтаксиса данного языка-объекта.

При обучении родному языку обычно главное внимание обращают на синтаксическое⁶ построение этого языка, так как семантическая сторона языка учащимся более или менее известна. В случае необходимости для семантической интерпретации отдельных слов и выражений привлекаются средства того же языка.

При обучении иностранным языкам дается семантическая интерпретация (с помощью родного языка или семантически уже усвоенных элементов изучаемого языка⁷) параллельно с синтаксическим построением этого языка. Конечно, при семантической интерпретации можно использовать показ предметов, картин и другие способы.

Интересно отметить, что в естественных языках в некоторых случаях встречаются и такие правила конструкции языка, которые базируются на семантике (т. н. семантические правила конструкции). Такими правилами являются, например, некоторые правила определения артиклей в немецком языке, правило, по которому слова: «ножницы», «щипцы», «брюки» и некоторые другие имеют только множественное число. Конечно, семантические правила конструкций можно формулировать и несемантическим способом. Но так как семантика все равно необходима, то целесообразнее всего дать эти правила в семантическом виде.

В процессе обучения математическим дисциплинам можно выделить по меньшей мере два различных уровня семантической интерпретации. Один из них — геометрическая интерпретация — очень широко применяется в математике. Применение этой довольно универсальной и понятной интерпретации, несомненно, облегчает процесс обучения. Однако, следует отметить некоторые тенденции к преувеличению роли этой интерпретации (в не-геометрических дисциплинах). Они выражаются в том, что построение не-геометрических дисциплин иногда существенно базируется на геометрической интерпретации (например, в трактовке криволинейных и поверхностных интегралов во многих учебниках математического анализа). Это значит, что язык-объект (соответствующий раздел математического анализа) строится уже с помощью семантической интерпретации, что привносит в построение языка-объекта элементы неопределенности и расплывчатости. Кроме того, такая трактовка искажает представление о правильном построении математических дисциплин.

⁶ Понятие синтаксиса в семиотике охватывает понятие морфологии в грамматике.

⁷ См. напр. словари: M. West, J. G. Endicott, *The New Method English Dictionary*, Aberdeen 1935; W. E. Flood, M. West, *An Elementary Scientific and Technical Dictionary*, London-Colchester 1962. Объяснения в указанных словарях даются с помощью некоторого минимального запаса слов.

Такие приемы можно употреблять лишь тогда, когда учащиеся вполне понимают логико-семиотическую сущность и пределы этих приемов.

Другой уровень семантической интерпретации математических дисциплин — это интерпретация слов построенного языка-объекта с помощью нематематических (механических, физических, химических, биологических, экономических и др.) понятий. Нужно сказать, что таким интерпретациям уделяется в математике, к сожалению, недостаточное внимание. Однако, такая ситуация не способствует применению математических дисциплин и вызывает у некоторых студентов известное падение заинтересованности в математике.

В последние годы математиками создано много искусственных языков: ФОРТРАН, ИТ, АЛГОЛ-60 и др. для автоматического программирования и для других целей. В изложении этих языков обычно выделены или могут быть легко выделены такие стороны, как метаязык, язык-объект, синтаксис и семантика. Иногда, к сожалению, семантике не уделяется должного внимания, как например, в официальном сообщении по языку АЛГОЛ-60. Такие работы, конечно, не могут служить первыми пособиями для изучения этих языков, поскольку они трудны для понимания и могут вызывать у человека, пытающегося ознакомиться с ними, чувство безнадежности⁸.

При обучении практическим навыкам (управление машинами, машинопись, гимнастика, спорт и т. д.) уровень языка-объекта (т. е. соответствующие физические действия) является уровнем, не требующим специальной семантической интерпретации. Иначе обстоит дело с искусством. Несмотря на то, что, например, хореография имеет сходство с гимнастикой, в первой из них семантическая интерпретация очень существенна, в то время как во второй она просто отсутствует.

В общем можно сказать, что семантика языка-объекта имеет сложную структуру, как это уже было показано для математических дисциплин.

7. В последние годы много внимания уделяется т. н. диалектической логике. Общепринятого определения диалектической логики пока нет. Конечно, многие аспекты и стороны диалектической логики более или менее выяснены. Так, например, диалектическая логика связывается с таким свойством человеческого мышления, как способность формализации. Очень много элементов диалектической логики можно обнаружить, например, в металогике формализованных логических исчислений.

Элементы диалектической логики встречаются на всех семиотических уровнях процесса обучения, но главным образом в

⁸ См.: М. И. Агеев, Основы алгоритмического языка АЛГОЛ-60, Москва, 1964, стр. 3.

звене, ведущем от анализа действительности к построению метаязыка. Меньше всего элементов диалектики встречается обычно в синтаксическом построении языка-объекта.

Факторы диалектико-психологического характера, как, например, эмоции, юмор и др., также целесообразно применять в процессе обучения, с учетом уровня развития учащихся⁹. Главной сферой их применения является, по-видимому, метаязык и семантика изучаемого языка-объекта.

Соотношения отдельных уровней процесса обучения можно схематически изобразить так:

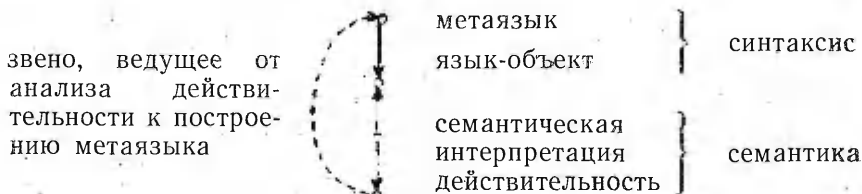


Рис. 2.

Цель обучения, о которой была речь в п. 1, достигается овладением синтаксисом и семантикой данного языка. Притом целесообразно как можно больше развивать у учащихся и понимание того, на чем основывается построение метаязыка.

Приведенную схему можно дополнить еще двумя компонентами: учащийся-учитель (или заменяющее его устройство), которые связываются между собой каналами прямой и обратной связей.

8. Логико-семиотическая точка зрения существенна в анализе процесса обучения тогда, когда пытаются улучшить процесс обучения при помощи математических методов (математическая статистика, теория информации, теория алгоритмов, программирование и др.). Особенно существенен этот исходный пункт при программированном обучении. Принципы программированного обучения таковы:

- а) строгое, разработанное до деталей, построение курса, которое опирается на логическую структуру материала;
- б) дозировка учебного материала, т. е. изложение материала по порциям;
- в) обязательный контроль усвоения материала после каждой порции;

⁹ Первоклассникам, например, не следует объяснять нормы поведения в стиле юмориста Ю. Ярвета (J. Järvet, Võluvast käitumisest seltskonnas, kogumik «Tänapäeva tungalteri», Tallinn 1962).

г) непосредственное извещение учащихся о результатах контроля¹⁰.

Как видно, принципы программированного обучения вполне согласуются с логико-семиотической моделью обучения. Более того, программированное обучение требует именно такого логико-семиотического основания. Пока оно такого основания еще не имеет. По мнению автора, главной сферой применения программированного обучения является синтаксис языка-объекта.

9. Знакомство с основными понятиями семиотики и математической логики дает возможность лучше представить себе структуру процесса обучения. Усвоение этих понятий, по мнению автора, было бы очень полезно учителям (особенно преподавателям вузов), и с этими вопросами необходимо ознакомить студентов — будущих педагогов.

¹⁰ У. Агур, Программирование обучение, обучающие машины и их применение в высшей школе, Таллин, 1964 (ротационное издание на эст. языке).

О ПРОБЛЕМЕ ЗНАЧЕНИЙ ВО ВТОРИЧНЫХ МОДЕЛИРУЮЩИХ СИСТЕМАХ.

Ю. Лотман

Проблема значений — одна из основных для всех наук семиотического цикла. В конечном итоге, целью изучения любой знаковой системы является определение ее содержания. Особенно остро это ощущает исследователь вторичных моделирующих систем — изучение культуры, искусства, литературы как знаковых систем в отрыве от проблемы содержания теряет всякий смысл. Однако нельзя не видеть, что именно содержание знаковых систем, если только не удовлетворяться чисто интуитивными представлениями о значениях, наиболее сложно для анализа. В этой связи представляется полезным вообще уточнить представление о природе знака и его значения.

Несмотря на то, что понятие системности знаков лежит в самой основе структурального понимания этого вопроса, практически широко распространено значительно более упрощенное толкование. Часто приходится сталкиваться с атомарным пониманием природы знака. Единство обозначаемого и обозначающего подчеркивается значительно чаще, чем неизбежность включения знака в более сложные системы. А между тем это первое свойство представляется лишь проявлением второго. При рассмотрении той стороны знака, которую связывают с планом выражения, системность подчеркивается чаще. Возможность перекодировки одной системы выражения в другую (например, звуковой в графическую) — очевидный факт, который не дает возможности оспорить мысль о том, что материальность знака реализуется прежде всего через создание определенной реляционной системы. Из этого вытекает, что в плане выражения существование отдельного, атомарного, внесистемного знака просто невозможно.

Однако необходимо признать, что и содержания знаков могут мыслиться лишь как связанные определенными отношениями структурные цепочки. Сущность каждого из элементов ряда содержания не может быть раскрыта вне отношения к другим элементам. Факт, который не может быть ни с чем сопоставлен

и не включается ни в один класс, не может составить содержания языка. Из сказанного следует, что значение возникает в тех случаях, когда мы имеем хотя бы две различных цепочки-структуры и возможность перекодировки одной из этих систем в другую. В привычных терминах одну из них можно определить как план выражения, а другую — как план содержания. При перекодировке, между определенными парами элементов, разными по своей природе, будут устанавливаться соответствия, причем один элемент в своей системе будет восприниматься как эквивалентный другому в его системе. Подобное пересечение двух цепочек структур в некоей общей двуединой точке мы будем называть знаком, причем вторая из цепочек — та, с которой устанавливается соответствие — будет выступать как содержание, а первая — как выражение. Следовательно, проблема содержания есть всегда проблема перекодировки¹. Правда, само разделение двух планов — содержания и выражения — обладает известной условностью (аналогичную мысль высказывал Л. Ельмслев), поскольку установление эквивалентности между элементами *двух* разных систем — наиболее частый, но не единственный случай образования значений. Можно указать на семиотические системы, претендующие на универсальность, которые принципиально не допускают подстановки значений из структуры другого ряда. Здесь мы будем иметь дело с реляционными значениями, возникающими в результате выражения одного элемента через другие внутри одной системы. Этот случай можно определить как внутреннюю перекодировку.

Попутно следует заметить, что подобный подход ослабляет абсолютность противопоставления планов содержания и выражения, в принципе допуская их обратимость. Конечно, коммуникационные цели предъявляют к каждому из этих планов особые требования и практически делают их связь однонаправленной. Однако в сфере теории таких ограничений не существует. Так, на уроке языка, разговаривая с учениками, не владеющими русской речью, учитель показывает на стол и говорит «стол». В этом случае вещи будут выступать в качестве знаков метаязыка, содержание которых будут составлять слова.

Вторичные моделирующие системы представляют собой структуры, в основе которых лежит естественный язык. Однако в дальнейшем система получает дополнительную вторичную структуру идеологического, этического, художественного или какого-либо иного типа. Значения этой вторичной системы могут

¹ О связи проблемы значения и перекодировки см.: В. Н. Топоров, О трансформационном методе, сб. «Трансформационный метод в структуральной лингвистике», М., изд. «Наука», 1964; В. Ю. Розенцвейг, Перевод и трансформация, там же; Ю. А. Шрейдер и М. В. Арапов, Семантика и машинный перевод, сб. «Проблемы формализации семантики языка». Тезисы докладов, I МГПИИ, М., 1964; R. Jakobson, On Linguistic Aspects of Translation, «On Translation», Cambridge, 1959.

образовываться и по способам, присущим естественным языкам, и по способам других семиотических систем. Таким образом, представляется целесообразным указать на некоторые теоретически возможные способы образования значений, а затем проследить, какие из них и каким образом могут реализовываться в конкретном историко-литературном материале.

Значение образуется путем внутренней перекодировки. Возможны семиотические системы, в которых значение образуется не путем сближения двух цепочек-структур, а имманентно, внутри одной системы.

Приведем пример простого алгебраического выражения:

$$a = b + c$$

Очевидно, что знак «а» имеет здесь определенное содержание. Однако это содержание не вытекает из каких-либо связей с внеположенными этому равенству системами. Мы можем приписать ему внешнее значение, подставив под «а», например, определенный численный показатель, но из этого, отнюдь, не вытекает, что при отказе от подобных подстановок эти знаки не будут иметь значений. Их значение будет иметь реляционную природу — оно будет выражать отношение одних элементов системы к другим. Содержанием «а» будет в нашем примере « $b + c$ ». В общесемиотическом смысле вполне можно представить себе системы с именно такой природой содержания знаков. К ним, видимо, можно отнести математические выражения, а также непрограммную и не связанную с текстом музыку. Конечно, вопрос о значении музыкального знака сложен и, видимо, всегда включает связи с экстрамузыкальными реальными и идейно-эмоциональными рядами, но безусловно, что эти связи носят значительно более факультативный характер, чем, например, в языке, и мы можем себе представить, хотя бы условно, чисто музыкальное значение, образуемое отношениями звучащих рядов, вне каких-либо экстрамузыкальных связей². В том случае, когда перед нами, как это имеет место в музыке, значение образуется соотносительностью ряда элементов (или цепочек элементов) внутри структуры, можно говорить о множественной внутренней перекодировке.

² В этой связи следует отметить, что классификация искусств, предложенная М. Валлисом в его содержательной статье *Świat sztuk i świat znaków* (сб. «Estetyka» rocznik II, Warszawa, 1961) может быть оспорена. Автор делит искусства на семантические и несемантические, относя к последним музыку и абстрактные изобразительные искусства, включая современную архитектуру. Справедливо утверждая, что знаки должны нести представления о «предметах, иных чем они сами», автор, однако, полагает, что постройка Корбюзье или прелюд Шопена знаками не являются (стр. 39), т. е. не имеют значений. Видимо, правильнее было бы говорить не об отсутствии значений в художественных структурах этого типа, а о реляционной природе этих значений.

Значения образуются путем внешней перекодировки. Этот случай кажется нам более привычным, ибо он представлен в естественных языках. Устанавливается эквивалентность между двумя цепочками — структурами разного типа, и их отдельными элементами. Эквивалентные элементы образуют пары, объединяемые в знаки. Следует подчеркнуть, что эквивалентными оказываются разнотипные структуры. Хотя трудно установить принципиальную разницу между такими видами перекодировки, как перевод звуковой формы в графическую или с одного языка на другой, с одной стороны, и дешифровка содержания, с другой, однако, очевидно, что, чем дальше отстоят взаимоуравняемые в процессе перекодировки структуры друг от друга, чем отличнее их природа, тем содержательнее будет сам акт переключения из одной системы в другую.

Сближение двух рядов — наиболее распространенный случай образования значений в естественных языках. Его можно определить как парную внешнюю перекодировку.

Однако во вторичных моделирующих системах мы будем сталкиваться и со множественными и внешними перекодировками — сближением не двух, а многих самостоятельных структур, причем знак будет составлять уже не эквивалентную пару, а пучок взаимоэквивалентных элементов разных систем.

Можно заметить, что планы выражения и содержания (если не касаться вопроса об их обратимости) более или менее естественно выделяются при перекодировках третьего типа. Остальные же случаи (внутренние и множественные внешние перекодировки), по сути дела, не поддаются подобной интерпретации.

Все перечисленные выше виды образования значений присутствуют во вторичных моделирующих системах, проявляясь с той или иной степенью полноты. Имманентно-реляционные значения будут особенно ярко выявляться в тех вторичных семиотических системах, которые претендуют на всеобщность, монополярный охват всего мировоззрения, систематизацию всей данной человеку действительности. Ярким примером системы с доминирующей внутренней перекодировкой во вторичных моделирующих системах художественного типа является литературный романтизм. Если мы возьмем значение такого понятия в системе романтизма, как «гений», «великий дух», то содержание его легко можно будет получить, определив отношение этого понятия к другим понятиям системы. Укажем на некоторые из оппозиций, которые позволяют раскрыть содержание понятия.

гений — толпа

Эта антитеза накладывается на оппозиции: «величие — ничтожество», «необычность, исключительность — пошлость, зауряд-

ность», «духовность — материальность», «творчество — животность», «мятеж — покорность» и т. п. Все первые понятия этих двучленных оппозиций, с одной стороны, и все вторые — с другой, выступают как варианты некоего архизначения, которое, тем самым, дает нам с определенной приближенностью содержание этого понятия в рамках структуры романтического сознания. Однако мы можем еще более уточнить его значение, если вспомним, что в системе романтического мышления «гений» включается и в иные антитезы. Таковыми будут, например, противопоставление его свободному и прекрасному патриархальному народу (здесь понятие будет включаться в оппозиции: эгоизм — альтруизм, своеволие — вера в предания и заветы отцов; мертвая душа — сила чувства; рационализм — жизнь сердца; безверие — религиозность) или идеальному женскому образу (возникают оппозиции: трагическая разорванность — гармоническая цельность; безобразие, как выражение дисгармонии — красота; принадлежность миру трагического зла — добро и др.) Как мы видим, архитип понятия «гений» в этих трех случаях весьма различен. И все же они входят в одну систему, и, следовательно, все эти архитипы воспринимаются как варианты одного архитипа второго ряда, между различиями устанавливается отношение эквивалентности. Так образуется значение. Таким образом, мы можем получить достаточно ясное представление о понятии «гений», изучив его отношение к другим понятиям системы и всей системе в целом. Однако выход за пределы этой системы, с точки зрения романтика, не требуется. Вопрос об объективном значении, с тем, что те или иные понятия означают на языке иного мышления, в пределах романтического сознания принципиально не возникает. Зато в реалистической художественной системе вопрос о соотношении значения понятия в структуре (идей или стиля) с внесистемным значением сразу же занимает первостепенное место. Средством выявления этого значения выступает внешняя перекодировка, демонстративное обнажение возможности переключения из одной системы (идей или стиля) в другую. Так, Пушкин, уже смотрящий на романтическую структуру глазами реалиста, стремился раскрыть значение романтической системы стиля, перекодируя его в иной стилистический регистр:

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилен стебелек;
Чтобы двухутренный цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
«С приятелем стреляюсь я»³.

³ Пушкин, Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, 1937; т. VI, стр. 123—124.

Показательно, что романтическая фразеология Ленского выступает как выражение, а авторская речь — как ее объективное содержание. Структура *не* романтического повествования воспринимается здесь не как один из многих возможных способов выражения⁴, а как *содержание*, структура самой действительности.

Более сложен случай, когда автор не сопоставляет два стиля, подразумевая, что один из них ложный, неестественный и напыщенный, а другой — правдивый, воплощающий самое истину, но стремится проникнуть в сущность действительности, поняв ограниченность *любой* из кодирующих систем. Здесь мы сталкиваемся с множественной внешней перекодировкой. Значение возникает из уравнивания различного, из установления эквивалентности нескольких, очень непохожих семантических систем первого ряда. Многократность перекодировки позволяет построить общее для разных систем семантическое ядро, которое воспринимает как *значение*, выход за пределы знаковых структур в мир объекта.

При этом необходимо подчеркнуть, что множественность внешней перекодировки может получать различный смысл в разных структурах. В одних она может служить цели построения из ряда субъективных систем объективного их инварианта — действительности. Так построен «Герой нашего времени». Автор дает некую множественность субъективных точек зрения, которые, взаимопроектируясь, раскрывают свое общее содержание — действительность. Но возможен и обратный ход, с которым мы сталкиваемся, например, в комедиях Тика или некоторых драмах Пиранделло; многократные перекодировки утверждают отсутствие объективной действительности. Реальность, которая распадается на множество интерпретаций в такой системе, — мнимая. С точки зрения автора, действительность — лишь знак, содержанием которого являются бесконечные интерпретации⁵. В первом случае интерпретация — знак, в действительность — содержание; во втором — действительность — знак, а интерпретация — сущность, содержание.

Следует не забывать, что теоретически различные системы образования значений в реальных вторичных моделирующих

⁴ Таким образом можно истолковать цитату:
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок;

(там же, VI, стр. 95)

⁵ Ср. ремарку А. Блока в пьесе «Балаганчик»: «Прыгает в окно. Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту» (Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. IV, стр. 20).

системах часто сосуществуют. Мы можем выделить в одной и той же системе, например, значения, возникающие в результате внутренней и внешней перекодировки. Так, анализируя идеи Руссо, мы можем пойти по пути выявления содержания отдельных понятий или системы в целом, раскрывая связи их с определенными рядами действительности, например, изучая объективное экономическое значение идеалов Руссо, связь его представлений с социальной практикой тех или иных общественных сил его эпохи. Мы можем пойти по пути определенного значения идей (напомню, что мы определяем, в данном случае, не значение слов, а значение идей, выраженных словами) Руссо, сопоставив их с идеями других структурных рядов, например, сравнивая понятие «народ» у Руссо с соответствующими представлениями Вольтера, Мабли, Радищева, Гоббса и др. Однако можно пойти и по иному пути, пытаясь определить значение элемента путем выяснения его отношения к другим элементам этой системы. Такое имманентное значение мы получим, например, если изучим отношение понятия «народ» у Руссо к понятиям «человек», «разум», «нравственность», «власть», «суверенитет» и др. Правда, имманентность значений здесь будет, конечно, не столь безусловна, как, например, в математическом выражении, ибо, выясняя реляционное семантическое содержание, мы не можем отвлечься и от множественных внесистемных, с точки зрения мировоззрения Руссо, значений этих терминов. Однако внесистемные значения, неизбежно присутствуя, не составляют в данном случае главного, а порой могут даже становиться источниками заблуждений⁶.

*
* * *

Все эти соображения чрезвычайно существенны для решения вопроса о природе содержания вторичных моделирующих систем. Попытаемся проиллюстрировать их на примере анализа некоторых сторон стиля Лермонтова.

Романтическая лирика Лермонтова дает весьма последовательную моностилистическую структуру. Это является след-

⁶ Таковы случаи, когда читатель, утративший чувство авторской системы, произвольно переключает текст в иную более ему понятную структуру. Так, распространенное заблуждение, якобы Пушкин стихами «Восстаньте, падшие рабы» в оде «Вольность» призывал крестьян к восстанию, основано на переключении слов «восстание», «восстать» из структурной оппозиции: «торжественные речения — просторечия» (противочленом слову «восстаньте», выделяющим его значение, будет: «поднимитесь») в структурную оппозицию: «революция — реформа» или «революция — сохранение существующего» (противочленами будут: «действуйте в рамках закона» или «терпите»). Ясно, что замена пушкинской системы какой-либо иной приводит к искажению значения.

ствием всеобъемлющего характера романтического субъективизма. Мир авторского «я» — единственный. Он не соотносится ни с миром реальности, ни с миром какой-либо другой личности. Поэтому, с точки зрения романтика, возможность эквивалентности его поэтического мира и реальности или мира, наблюдаемого другим, например, более прозаическим человеком — исключается. Романтическая система, как целое, принципиально (с точки зрения романтизма) не подлежит перекодировке. Как целое она единственна, составляет собой универсум данного поэта и, следовательно, значения (выражения в другой системе) не имеет. На заре русского предромантизма А. М. Кутузов сочувственно цитировал слова Иакова Беме: «Ангелы и диаволы находятся неподалеку друг от друга; однако же Ангел, быв посреди Ада, находится в Раю и не видит Ада; тако же и диавол, быв посреде Рая находится в Аду и не видит Рая»⁷.

В системе, которая строится на подобных принципах, значения будут возникать не за счет установления эквивалентности ее элементов элементам другой системы, а в их внутреннем отношении друг к другу. Так, гармонический мир души героини романтической поэмы — антитеза трагической разорванности героя, ее доброты — его демонизму, ее вера — бездне его безверия, ее любовь — его ненависти, а ее красота — часто — его безобразию. Таким образом, героиня не имеет ни самостоятельного характера, ни самостоятельного значения. Она — дополнительная величина по отношению к образу героя, его идеал, его идеальное инобытие (поэтому разница пола здесь совершенно не обязательна, и, переводя «Сосну» Гейне, Лермонтов снял этот дифференцирующий признак — сосна и пальма у него обе женского рода)⁸. Значение элементов возникает в их отношении. То же можно сказать о семантике романтического пейзажа. С этим связано стилистическое единство романтического творчества Лермонтова⁹. Выход его за пределы романтического сознания определил новый подход к проблеме значений. Возникает вопрос об объективном значении знаков и структур. Это приводит к тому, что Лермонтов начинает допускать возможность увидеть одно и то же явление с двух точек зрения. Это приводит к появлению произведений, в которых демонстративно рассказывается одно и то же содержание в разных семантических ключах, и в

⁷ Труды по русской и славянской филологии, т. VI (Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 139), Тарту, 1963, стр. 319.

⁸ Иное решение: «кедр — пальма» в переводе А. Майкова. Ср. акад. Л. В. Щерба, Избр. работы по русскому языку, М., 1957, стр. 97—100.

⁹ Мы сознательно отвлекаемся от того, что любая вторичная моделирующая система использует язык, следовательно, в основе ее лежат двуединые знаки, и рассматриваем лишь те значения, которые возникают на сверхъязыковом уровне и принадлежат собственно вторичным системам.

разных стилистических тональностях. Такая двузначность характерна для поэмы «Сашка».

Луна катится в зимних облаках,
Как щит варяжский или сыр голландской¹⁰.

«Щит варяжский» и «сыр голландской» (можно отметить антитезу не только лексическую, но и грамматическую — торжественное «ий» и разговорное «ой») взаимозэквивалентны, так как имеют общее значение на уровне реальности (луна). Причем отношение между ними не адекватно снижению романтического стиля в приведенном нами выше примере из «Евгения Онегина». Там романтический стиль выступает как ложная вычурность (не случайно определение романтизма Белинским — «век фразеологии» или антитеза Лермонтова «ложной мишуры» и «правды годоса благородного»), противопоставленная простой истине. Таким образом, соотношение было единоплавленным, напоминающим отношение содержания и выражения в языке. В «Сашке» система иная: перед нами две *равноправных* точки зрения, а значением является не одна из них, а их отношение. Связь цепочек-структур здесь не одно-, а взаимонаправленная. Это подчеркивается устойчивым приемом: введением параллельных по реальному содержанию, но резко противопоставленных по стилю, строф.

Он был мой друг. С ним я не знал хлопот,
С ним чувствами и деньгами делился;
Он брал на месяц, отдавал чрез год,
Но я за то ни мало не сердился
И поступал не лучше в свой черед;
Печален ли, бывало, тотчас скажет,
Когда же весел, счастлив — глаз не кажет.
Не раз от скуки он свои мечты
Мне поверял и говорил мне ты;
Хвалил во мне, что прочие хвалили,
И был мой вечный визави в кадрили.

Он был мой друг. Уж нет таких друзей.
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Пусть спит оно в земле чужих полей,
Нетронуто никем, как дружба наша,
В немом кладбище памяти моей.
Ты умер, как и многие, без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на челе твоём,
Когда глаза сомкнулись вечным сном;
И то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших не понял ни единый.

¹⁰ М. Ю. Лермонтов, Соч. в VI тт., т. IV, М.—Л., Изд. АН СССР, стр. 44.

Еще пример:

Москва не то: покуда я живу,
Клянусь, друзья, не разлюбить Москву.
Там я впервые в дни надежд и счастья
Был болен от любви и любово­стра­ст­ья.

*
*
*

Москва, Москва! ... люблю тебя как сын,
Как русский, — сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин...

Приведенные примеры показывают, что пласт «романтиче­ского» стиля («щит варяжский») не только предмет снижения и пародирования. Ни тот, ни другой пласт не представляют собой значения в чистом виде: оно возникает в результате их взаимопроекции.

Подобное построение отражало усложненное представление о структуре действительности. Из представления, согласно ко­торому действительность это то, что дано обыденному, простому взгляду, вырабатывается другое: действительность это *взаимо­пересечение* различных точек зрения, позволяющее выйти за пре­делы ограниченности каждой из них. Носителем значения стано­вится не какой-либо стилистический пласт, а пересечение мно­гих контрастных стилей (точек зрения), дающее некое «объек­тивное» (надстилевое) значение. Блестящим примером такого построения является стиль «Героя нашего времени». Лермонтов постоянно пользуется приемом перекодировки, показывая, как наблюдаемое с одной точки зрения выглядит с другой. Действи­тельность раскрывается как взаимоналожение аспектов. Так, характер Печорина дан нам глазами автора, Максима Максимо­вича, самого Печорина и других героев. Суждения каждого из них, начиная с Максима Максимовича, считающего, что англи­чане «ввели моду скучать», так как «они всегда были отъявлен­ные пьяницы»¹¹, ограниченны. Но каждое суждение содержит и ту часть истины, которая выявляется от их пересечения.

В основе стиля «Героя нашего времени» — сложная система перекодировок, раскрывающая родство внешне различных точек зрения и отличия сходных. Так, романтическая антитеза кавказ­ского («экзотического») и русского («обыденного») этноса сни­мается утверждением единства народной (наивной) точки зре­ния. Это структурно раскрывается легкостью и естественностью, с какой непере­водимые идиомы языка и обычаев народов Кав­каза перекодируются в формы русского народного сознания: «Эй, Азамат, не сносить тебе головы, — говорил я ему, — яман будет твоя башка!»¹² «— Как же у них празднуют свадьбу?» —

¹¹ М. Ю. Лермонтов, Соч. в 6-и тт., т. VI, М.—Л., Изд. АН СССР, 1957, стр. 233.

¹² М. Ю. Лермонтов, Соч., в 6-и тт., т. VI, М.—Л., Изд. АН СССР, 1957, стр. 210.

в этом вопросе автора Максиму Максимовичу звучит ожидание экзотики, но ответ демонстративно переводит этнографическую необычность в стиль обыденной повседневности и подчеркнутых русизмов:

«— Да обыкновенно. Сначала мулла прочитает им что-то из Корана, потом дарят молодых». Это «обыкновенно» и «молодые» дают стилевой ключ всей картине, рисующей полную обратимость понятий. Пирующие черкесы — «честная компания». Певец-акын это «бедный старичишка», который «бренчит на трехструнной ... забыл по-ихнему ... ну, да вроде нашей бала-лайки». Черкесские танцы перекодированы в формы русского деревенского пляса: «Девки и молодые ребята становятся в две шеренги, одна против другой, хлопают в ладоши и поют»¹³. Полное понимание Максимом Максимовичем мира горцев («Хотя разбойник он, а все-таки был моим кунаком» или — о Казбиче, убившем отца Бэлы — «Конечно, по-ихнему <...> он был совершенно прав»¹⁴) и полное непонимание им Печорина весьма показательны. Понятия Печорина не перекодированы в системе Максима Максимовича. Он для него «с большими странно-стями». «Исполнив долг свой, сел я к нему на кровать и сказал: «Послушай, Григорий Александрович, признайся, что нехорошо».

— Что, нехорошо.

— Да то, что ты увез Бэлу...

— Да, когда она мне нравится? ...

Ну, что прикажете отвечать на это? Я стал втупик»¹⁵

Очень сложно соотношение Печорина с персонажами, окружающими его, в «Княжне Мери». Разными сторонами своего характера он проектируется на разных персонажей. Лермонтов демонстративно заставляет противоположных по характеру героев пользоваться одной и той же фразеологией:

Печорин: «Жены местных властей <...> привыкли на Кавказе встречать *под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум*»¹⁶.

Грушницкий: «И какое им дело, есть ли *ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью*»¹⁷.

Печорин (пародируя стиль речи «русской барышни»):

«Через два года выйдет замуж за урода, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила <...>, но что небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, *хотя*

¹³ Там же, стр. 210.

¹⁴ Там же, стр. 217 и 223.

¹⁵ Там же, стр. 219.

¹⁶ Там же, стр. 261.

¹⁷ Там же, стр. 265.

под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное»¹⁸.

Между Печориным и Грушницким устанавливается особая система отношений: одинаковые выражения раскрывают разницу характеров. Но разница не может снять того, что все же они говорят одно и то же, и, следовательно, в определенном отношении эквивалентны. Мы получаем возможность увидеть Печорина глазами Грушницкого и Грушницкого глазами Печорина. Вокруг Печорина — целая система героев, которые как бы переводят его сущность на язык другой системы и тем самым эту сущность выявляют. Причем здесь дается целая гамма от наиболее далеких типов сознания до тождественных. Формула: «другой, но тождественный» тоже может рассматриваться как частный случай перекодировки (с нулевым изменением) — средства сделать систему явной для себя. Такую роль играет дневник Печорина — инобытие его личности — и образ доктора Вернера. Причем, если Печорин и Грушницкий настолько далеки, что автор может дать им произносить сходные речи, то Печорин и Вернер настолько тождественны, что всякое словесное общение между ними делается бесполезным: бессмысленные реплики, которыми они обмениваются, — лишь знаки полного тождества невысказанных мыслей: «Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились, довольные своим вечером». «... Вернер вошел в мою комнату. Он сел в кресла, поставил трость в угол, зевнул и объявил, что на дворе становится жарко. Я отвечал, что меня беспокоят мухи, — и мы оба замолчали»¹⁹. Мы получаем ряд оценок Печорина: «Славный был малый», «немножечко странен», человек, с которым «неприменно должно соглашаться» «глупец я или злодей?», «видно в детстве был маменькой избалован», «странный человек», «опасный человек», «есть минуты, когда я понимаю Вампира!... А еще слышу добрым малым», «одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец, странствующий офицер «да еще с подорожной по казенной надобности», «герой нашего времени». Но одновременно мы получаем сведения и о системах, в терминах которых герой так описывается, и о характере отношения этих систем к описываемому объекту (Печорину).

Мы видим, что структура, значение которой образуется в результате взаимной перекодировки многих систем-цепочек, позволяет в наибольшей мере выходить вообще за пределы каждой конкретной системности. Это соответствует природе значений в некоторых типах реалистического искусства.

¹⁸ Там же, стр. 277.

¹⁹ Там же, стр. 270.

Перекодировка органически связана с проблемой эквивалентности. Вопрос этот приобретает особое значение в связи с тем, что эквивалентность элементов на различных уровнях является одним из основных организующих принципов поэзии и, шире, художественной структуры вообще. Ее можно проследить на всех уровнях от низших (тропы, ритмика) до высших (композиционная организация текста). Однако сложность вопроса в значительной мере состоит в том, что само понятие эквивалентности во вторичных моделирующих системах художественного типа имеет иную природу, чем в структурах первичного (лингвистического) типа. В последних эквивалентными (на семантическом уровне, который нас сейчас интересует в первую очередь) считаются элементы, однозначные по отношению к общему денотату, ко всей семантической системе в целом и к любому ее элементу, ведущие себя одинаково в одинаковом окружении и, как следствие, поддающиеся взаимной перестановке. При этом необходимо учитывать, что значительно чаще, чем полная семантическая эквивалентность, с которой в основном будет иметь дело переводчик, а не человек, производящий семантические трансформации в пределах одного языка, встречается семантическая эквивалентность на определенном уровне. Рассмотрим слова: «есть» — «жрать» и «спать» — «дряхать». Взятые на уровне сообщения, которое безразлично к стилистической окраске, первые два (равно как и два вторые) слова будут эквивалентными. Но для сообщения, включающего, например, информацию об отношении говорящего к действиям объекта, они не будут эквивалентными. И, наконец, мы можем представить себе сообщение с доминирующей стилистической нагрузкой, в котором первое и третье и второе и четвертое слова будут попарно эквивалентными.

Эквивалентность семантических единиц художественного текста реализуется иным путем: в основу кладется сопоставление лексических (и иных семантических) единиц, которые на уровне первичной (лингвистической) структуры заведомо не являются эквивалентными. Более того, часто будет существовать стремление положить в основу художественного параллелизма наиболее удаленные значения, явно относящиеся к денотатам разного типа. Затем строится вторичная (художественная) структура, в которой эти единицы оказываются в положении взаимного параллелизма, и это становится сигналом того, что в данной системе их следует рассматривать в качестве эквивалентных. Происходит нечто прямо противоположное явлению семантической эквивалентности в языке, но возможное только на основе устойчивого опыта языкового общения.

Эквивалентность семантических элементов художественной структуры не подразумевает ни одинакового отношения к денотату, ни тождественности отношений к остальным элементам семантической системы, ни одинакового отношения к общему окружению. Напротив, все эти отношения на языковом уровне могут быть отличными. Однако, поскольку художественная структура устанавливает между этими различными элементами состояние эквивалентности, воспринимающий начинает предполагать существование иной, отличной от общеязыковой, семантической системы, в составе которой эти элементы оказываются в одинаковом отношении к смысловому окружению. Так создается особая семантическая структура данного художественного текста. Но дело не ограничивается этим: эквивалентность неэквивалентных элементов заставляет предполагать, что знаки, имеющие на языковом уровне разные денотаты, на уровне вторичной системы обладают общим денотатом. Так «сыр» и «щит», имеющие на языковом уровне различные денотаты, в поэтическом тексте Лермонтова получили общий — «луна». Вместе с тем, ясно, что «луна» как общеязыковый денотат не может обозначаться знаками «сыр» и «щит», тем более одновременно. Так может обозначаться лишь луна как элемент особой картины мира, созданной Лермонтовым. Следовательно, необходимо отказаться от традиционного представления, согласно которому мир денотатов вторичной системы тождественен миру денотатов первичной. Вторичная моделирующая система художественного типа конструирует свою систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общеязыковом значении.

*
* *

Классифицируя различные типы значений, следует различать два случая эквивалентности рядов-цепочек в пределах знаковых систем: перекодировку в сфере семантики и перекодировку в сфере прагматики. «Щит варяжский или сыр голландской» следует рассматривать как семантическую перекодировку, так как здесь эквивалентными становятся семантически различные элементы²⁰. Прагматическая перекодировка возникает тогда, когда реализуется возможность стилистически различного повествования об одном и том же объекте. Изменяется не модель объекта, а отношение к ней, то есть моделируется новый субъект.

²⁰ Однако, если брать этот пример как проявление определенного стиля, моделирующего не две разных картины действительности, как средство проникнуть в «подлинную», внезнаковую реальность, а два возможных авторских отношения к одному и тому же реальному миру, то эту перекодировку можно будет рассматривать как прагматическую.

Приведем пример прагматической перекодировки:

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

(М. Ю. Лермонтов, «Дума»)

Мы — продукты атомных распадов,
За отцов продувшихся —

расплата.

(А. Вознесенский, «Отступление в ритме рок-н-ролла»).

«Промотавшиеся отцы» и «продувшиеся отцы» — и объект-понятие, и объект-денотат демонстративно совпадают. Изменяется прагматика. Причём, если в стихотворении Вознесенского художественное значение семантического типа образуется рядом сложных оппозиций внутри текста («расплата» — «распадов», «продукты» — «продувшихся» и др.), то прагматическое значение раскрывается, в определенной мере, внетекстовым сопоставлением со стихами Лермонтова²¹.

В этом смысле наиболее ранним в пределах русской литературы примером образования новых значений на прагматическом уровне может служить размышление автора «Слова о полку Игореве» о том, как строить повествование: «по былинам сего времени» или «по замыслению Бояню». Показательны образцы того, как воспел бы Боян поход Игоря Святославича, и противопоставление ему своего стиля.

Следует, однако, подчеркнуть, что разделение перекодировок на семантические и прагматические в художественном тексте, чаще всего, возможно лишь в порядке исследовательской абстракции. На самом деле перед нами, как правило, — сложные сочетания обеих систем. Более того: одни и те же сближения в одних структурных связях могут выступать как семантические, а в других — как прагматические.

Сказанное подтверждает, что рассматривая содержание художественного текста только на уровне языкового сообщения, мы проходим мимо сложной системы значений, создаваемых собственно художественной структурой.

Можно высказать предположение, что классификация значений вторичных моделирующих систем художественного типа по способу установления эквивалентности между смысловыми

²¹ Следует отметить, что эквивалентность взаимосоотнесенных стихов Лермонтова и Вознесенского достигается не только их общим значением на уровне семантики, но и функционально сходным положением в системе двух различных стилей. «Отцы» у Вознесенского, как понятие, не равнозначны «отцам» Лермонтова, но в обоих случаях мы имеем дело с обозначением чего-то высокого, кровно близкого и традиционно уважаемого. «Промотавшиеся» и «продувшиеся» — функционально однозначны, так как выражают идею банкротства в максимально оскорбительной в пределах данной стилистической системы форме.

элементами может оказаться полезной при построении структуральной теории тропов и шире — художественных значений вообще, а разделение на семантический и прагматический тип перекодировки — при изложении проблем стилистики в свете семиотических идей.

НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ О МИФОЛОГИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПСИХОЛОГА

А. М. Пятигорский

0.1. Мифология, это — наука, изучающая мифы.

0.2. Мифология не имеет своего специфического *объекта исследования*. Таким объектом может оказаться любое поведение в любом порядке (или — в любой степени) описания, включая и поведение (описание) самого исследователя.

0.3. Мифология имеет свой *предмет изучения*, который включает в себя основные понятия и термины, фигурирующие при описании объекта, основные отношения, устанавливаемые между этими понятиями и терминами и основные установки, из которых может исходить мифолог при конструировании и употреблении этих понятий, терминов и отношений.

1.1. При первом рассмотрении исследователем миф, это — неизвестно что: одно или другое, да или нет, присущее или неприсущее одному или другому. В бытовом, эмпирическом сознании это — скорее нет, не. Миф осознается сначала, как результат отталкивания от здравого смысла, от действительности, понимаемой в рамках здравого смысла во всех аспектах и при всех расширениях и сужениях последнего. Говорят: «это — миф; это нелогично, это — миф; это — не наука, а миф; это — не факт, а миф». Негативный аспект эмпирического представления о мифе основывается на осознаваемом или неосознаваемом расчленении картины мира на не что, заведомо имеющее место в действительности и то, что заведомо не может иметь в ней места, иначе говоря — ничто.

1.2. При последующем рассмотрении исследователь обнаруживает, что «это — миф» говорят и применительно к факту, заведомо имевшему место в действительности. Оставаясь в пределах дихотомического рассмотрения вселенной, исследователь мог бы это истолковать, как некоторое сужение «действительности» или, как некоторое расширение понятия «не-действительность» или, как какой-то «шаг» языка в некоторую промежуточную область, где смешиваются эмпирические критерии действительного и недействительного и где можно о чем-то говорить, как о «правдоподобном» и «лжеподобном». Так или ина-

че, он будет вынужден признать, что в этом случае миф выступает уже, как нечто, и что эмпирическое представление о мифе имеет и позитивный аспект, вне зависимости от того осознан он или неосознан.

1.3. Промежуточная область и нечто мифа не являются самостоятельными конструктами. Ведь ничто — здесь простое отталкивание от действительности, своего рода антидействительность (конструируемая по принципу «максимального лжеподобия» или «минимального правдоподобия»). Недействительное, понимаемое таким образом, не может иметь своих самостоятельных критериев и остается пустым словом в смысле промежуточной области. Т. е. пока не введено понятие не-действительности, как чего-то другого по отношению к действительности, а не как простого ее отрицания, нечто мифа остается не более, чем ничто, а позитивный аспект мифа — чисто номинальным. Номинальность позитивного аспекта мифа психологически порождает у исследователя стремление ограничиться лингвистическим определением последнего (типа: «миф есть то, что исследователь или информант называет мифом» и т. д.). Но то обстоятельство, что при тривиальном истолковании этого нечто, интуитивно исходя из наличия (или возможности) какой-то особой действительности, показывает, что это нечто есть явление гораздо более сложное, чем простое отталкивание от факта, что оно есть нечто, содержащееся в психической действительности нашего рассмотрения.

[2. То, что сказано в 0,2 насчет объекта исследования мифологии, было основано на следующих предпосылках.

2.1. Не существует особой разновидности поведения, которую мы бы могли назвать мифической. Это следует понимать в том смысле, что мифические тексты (как тексты в собственном смысле этого слова, так и тексты поведения) порождаются внутри других разновидностей поведения (культурной, художественной, научной и т. д.). Иначе говоря, текст в собственном смысле слова не может иметь мифическую функцию первичной по отношению к той разновидности поведения, внутри которой он реализуется. Не может быть специфически мифического текста.

2.2. Тексты, обычно (т. е. в быту, науке и т. д.) называемые мифическими, очень слабо маркированы относительно текстов, называемых иным образом (практически — немаркированы).

2.3. Миф не может выступать, как содержание по отношению к другой разновидности поведения, понимаемой, как форма (например — по отношению к обряду).]

3.0.1. Опыт современного человека, сколько-нибудь расположенного к самонаблюдению, достаточно сознательного, чтобы

осознать самонаблюдение, как известный психологический процесс и способного описать (т. е. дать текст более высокого порядка) этот процесс или его конечные результаты, показывает невозможность избежать двойственности, дихотомичности, в каком бы то ни было описании. Дихотомичность с ее «да — нет», как центральной оппозицией языка описания действительности, остается основным фактором, регулирующим наше отношение к ней (поскольку, разумеется, оно может быть описано). «Истинно — ложно» («правильно — неправильно») науки, «справедливо — несправедливо» этики, «целесообразно — нецелесообразно» стратегии поведения лежат в основе любой качественной оценки любого факта.

Фактор «да — нет» настолько сильно пронизывает наше сознание, что нас даже не удивляют многочисленные парадоксы, возникающие в результате его воздействия на волевую и волюнтаривную области нашей психики. Альтернатива интуитивно ощущается нами, как хотя и минимальная, но все же свобода выбора.

3.0.2. Однако простая возможность выработки такой точки зрения или такого языка, в пределах которых любая взятая отдельно ситуация может быть рассмотрена или описана как *н е а л ь т е р н а т и в н а я*, порождает надежду на создание *ц е л ь н ы х* моделей мира (или «мировоззрений», понимаемых, разумеется, условно), которые были бы выработаны (или естественно сложились, что, по существу, одно и то же) таким же образом.

3.0.3. Рассматриваемая на уровне отдельных жизненных ситуаций проблема снятия альтернативы существовала и *и с т о р и ч е с к и* в различные времена и в различных культурах, будучи теснейше связана с существенными для *д а н н ы х* ситуаций *л е к с и ч е с к и м и* оппозициями языка описания, различными для различных времен и культур (в смысле гипотезы Сэпира-Уорфа).

Для суммарного описания таких языков описания, вводятся три термина метаязыка: *т р а г и ч е с к а я с и т у а ц и я*, *м и н и м у м с в о б о д ы* и *н е й т р а л и з а т о р* (предполагается, что слова «ситуация», «свобода», «мировоззрение» и т. д. относятся к языку описания).

а. Трагической мы называем такую ситуацию, относительно которой известно, что она может привести либо к гибели субъекта — героя (включая сюда столь коренное его изменение, что было бы уже неоправданным говорить о нем, как о том же самом человеке), либо к его победе над стихией, которую можно назвать, как «изменение ситуаций в лучшую для субъекта сторону». Такая ситуация описана в тексте объективно уже сложившейся. («Объективно», включает и такие субъективные данные, которые субъект заведомо не в состоянии изме-

нить). Победа героя над стихией (как своей собственной, так и стихией противостоящей ему среды) предполагается невозможной.

б. *Минимумом свободы выбора* (сокр. МСВ) мы назовем такое действие субъекта (само по себе объективно данное в ситуации), которое не только сделает для него незначимой данную ситуацию, но и сделает для него незначимыми все ситуации подобного рода. Иначе говоря, все такого рода ситуации, уже не будут им (или для него) описаны в терминах данной оппозиции («что-то или погибнуть» и т. д.), а нами — как трагические.

Очевидно, МСВ явится тем «шагом», с которым человек переходит в мир иных ситуаций, т. е. в мир ситуаций описанных иным образом, в иных терминах, иначе говоря — к иному мировоззрению, языку и поведению. Название действия, описанного, как МСВ, в каждом конкретном случае будет *нейтрализовать оппозицию* посредством которой описывается трагическая ситуация.

в. Такое слово и (или) соответствующее ему понятие мы называем *нейтрализатором* (сокр. Н). При этом для нас пока не имеет значения, с каким словом Н. образует иную или следующую оппозицию, и образуется ли такая оппозиция вообще.

3.0.3.1. Все вышесказанное нуждается в некоторых уточнениях. Прежде всего следует иметь в виду, что МСВ есть понятия, относящиеся исключительно к поведению субъекта. Здесь следует, может быть, пояснить слово «минимум». «Минимум» надо понимать в том смысле, что те иные ситуации, к жизни в которых переходит субъект, образуют по отношению к прежним ситуациям ближайшую группу и являются по отношению к ним тем ближайшим родом (в логическом смысле слова), по отношению к которому прежние ситуации образуют ближайший вид. Иначе говоря, мы говорим о «минимуме», поскольку Н. нейтрализует какую-то минимальную группу альтернатив, делая их фиктивными. Н. является чисто лингвистическим термином. Один и тот же человек в принципе, очевидно, может знать несколько языков описания одной и той же ситуации, но действовать он может пользуясь лишь одним языком описания или метаязыком (имея в виду конкретную данную ситуацию).

3.0.4. Одному из величайших умов нашего времени — Витгенштейну, принадлежит высказывание о том, что существует два мира: «мир счастливого» и «мир несчастного». Очевидно, он просто имел в виду один мир европейской культуры, где все сколько-нибудь жизненно важные ситуации описываются языком, центральной оппозицией которого является «счастье — несчастье». Выйти за пределы данной оппозиции, т. е. поведенчески — реализовать МСВ и лингвистически — установить *нейт-*

рализатор, т. е. сменить поведение и язык (последний, как частный случай первого) можно, используя либо иные поведения и языки того же уровня (т. е. регулируемые альтернативами и оппозициями, соответствующими данной) в иных культурах, сосуществующих с данной, либо посредством привлечения иных поведений и языков данной (своей) культуры, могущих рассматриваться, как существующих на ином уровне и как новых. [Два этих вида смены (либо изменения, различия) языка и поведения можно представить как условно-синхронный и условно-диахронный планы].

3.0.4.1. Так, например, оппозиция «счастье — несчастье» в языке буддизма условно-синхронно снимается оппозицией — «удовольствие — страдание», каждый член которой может окантоваться *нейтрализатором* первой оппозиции.

В то же время эта оппозиция в рамках той же европейской культуры снимается введением характерной для католических текстов оппозиции «благодать — проклятие».

3.0.4.2. Соответствующая данной языковой оппозиции классически-европейская альтернатива «быть счастливым или умереть» (и все ее варианты типа «быть свободным или умереть» и т. д.) в предельном случае имеет своим МСВ самоубийство (в экзистенциализме). Соответствующая данной оппозиции в буддизме альтернатива в предельном же случае имеет своим МСВ уход в отшельники и т. д. В то же время самоубийство на высшем уровне индуизма признается шагом, ускоряющим процесс выхода из «мира смертей и рождений», своего рода «отшельничеством из жизни» и имеет, особенно в джайнизме, глубоко позитивный смысл (оно есть акт, совершаемый не «оттого, что все плохо», а «оттого, что все хорошо, но чтобы все пошло наилучшим образом»).

3.0.5. Приведенные примеры имеют смысл в отношении сказанного ранее. Однако, совершенно очевидно, что из знания о Н. нельзя делать вывода о МСВ (и наоборот), из знания *лексической оппозиции* нельзя делать вывода о конкретной альтернативе (и наоборот). Просто в этих примерах нам относительно известно и то, и другое, т. е. выбраны ситуации, язык описания которых нам известен: этот язык может фигурировать тогда как факт наряду с самими этими ситуациями.

[3.0.5.1. Вообще же сказать, что язык отражает некоторым образом действительное положение вещей или что он некоторым образом не отражает действительного положения вещей, будет в равной степени бессмыслицей, потому что то, что мы называем действительным положением вещей обладает совсем иной степенью сложности, нежели то, что мы называем языком (т. е. действительность далеко не исчерпывается «фактами» в витгенштейновском смысле этого слова, как тем,

что не только высказано, но и может быть высказано)].

3.1. В дальнейшем рассмотрении мы условимся считать разграничение между *текстом поведения* (т. е. поведением, рассматриваемым в его возможности быть описанным, стать *текстом*) и *собственно текстом* незначимым. Таким образом, понятия Н. и МСВ (а также, соответственно, понятия оппозиции и альтернативы) будут выступать, как одно и то же понятие и в этом смысле мы можем употреблять такие выражения, как «оппозиция поведения».

3.1.1. *Миф* можно рассматривать, как то, что возникает при нейтрализации одной оппозиции поведения другой оппозицией поведения. При этом один из членов другой (или новой) оппозиции может относиться к обоим членам первой (или прежней), как к одному члену новой оппозиции. Так, например, классическая оппозиция языка поведения европейской культуры «жизнь — смерть» при сопоставлении с языком древней индийской культуры может рассматриваться, как нейтрализуемая понятием «освобожденное состояние», которое противопоставлено «неосвобожденному состоянию», включающему в себя и «жизнь» и «смерть».

3.1.2. Однако нейтрализация не любых оппозиций может связываться с возникновением *мифа*, но лишь нейтрализация оппозиций столь значимых, что новая (другая) оппозиция, нейтрализуя данную, будет тем самым нейтрализовать и все иные значимые оппозиции данной культуры. *Миф* возникает, как некий универсальный *нейтрализатор*.

3.1.2.1. Следует иметь в виду, что само по себе снятие оппозиций еще не есть «мифическая добавка» к действительности. Это лишь негативный аспект мифа и как таковой никогда не существующий. Снятие оппозиции в мифологии всегда дано в определенном позитивном факте конструирования «промежуточной» действительности путем создания *мифических* ситуаций, образов и т. д. Строго говоря, негативный аспект *мифа* принадлежит не самой мифологии, а некой системе оценок, принятой в *не-мифическом* по отношению к *мифическому*, как к тому, что это *не мифическое* отрицает.

3.1.2.2. Любой исследователь *мифа* является субъектом такой системы оценок, так что один и тот же *миф* принципиально может быть описан, как *нейтрализатор* многих разных оппозиций. Но, кроме того, и в пределах данной культуры несколько оппозиций можно расположить в иерархический ряд, где каждая предыдущая будет включать в себя последующую, как частный случай.

3.1.2.3. Таким образом, мифология как предмет обретает свое тройственное членение: имеется *миф*, в смысле которого *элемент текста* может быть истолкован, как его символ и имеет-

ся *немифическая оппозиция*, в смысле отрицания которой может быть истолкован этот *миф*.

3.1.3. Важнейшая особенность *мифа* заключается в том, что он, нейтрализуя одну оппозицию и заменяя ее другой, одновременно проявляет тенденцию к нейтрализации всех оппозиций вообще. Точнее говоря, для *не-мифа* самое важное в процессе замены прежней оппозиции новой, лежит в факте появления новой оппозиции, а в *мифе* — в факте снятия старой. С другой стороны для *амифа* характерно не только усиление данной оппозиции, но и наложение друг на друга оппозиций различных планов и уравнений. Причем в этом наложении этический знак в налагающихся оппозициях может как оставаться прежним, так и меняться.

3.1.4. С точки зрения исследователя, *миф* может существовать не только, как *Н. нескольких оппозиций*, образующих ряд, где одна оппозиция является частным случаем другой, но и как *Н. нескольких самостоятельных рядов оппозиций*, на пересечении которых он как бы находится. Говоря условно, миф существует в своего рода «пространстве снятых оппозиций».

3.1.5. Стоящее за *мифом* определенное поведение, оппозиции которого в *мифе* нейтрализуются, можно представить обладающим следующими временными характеристиками: *α*) Время может не существовать (*ахронность*) или существовать (*хронность*); *β*) Если время существует, то может не учитываться (*синхронность*), либо учитываться (*диахронность*); Если время учитывается, то оно может либо не иметь одного направления, либо иметь одно направление.

3.1.5.1. «Счастье» в большинстве европейских литератур вообще расшифровывается как «хорошее, приятное время» и, соответственно, характеризует различные, более или менее длительные отрезки времени («минута», «час», «день» и т. д.). Однако в ряде случаев оппозиция «счастье — несчастье» перекрывается и нейтрализуется оппозициями других рядов, причем сама картина этой нейтрализации обнаруживает известную *мифическую тенденцию*.

3.1.5.2. Так, например, в концовке «Царя Эдипа» Софокла провозглашается, что «счастлив лишь тот, конец жизни которого был счастливым». Здесь первая оппозиция перекрывается оппозицией «жизнь — смерть» и фактически изменяется на оппозицию «счастливая смерть — несчастливая смерть». В романтизме XIX в. «полнота жизни» по-иному нейтрализует данную оппозицию: «счастье», как «полнота жизни» предполагает переживание человеком и счастья и несчастья, а «несчастье» — отсутствие такого переживания. «Наслаждение — страдание», как одна из важнейших оппозиций древнеиндийской культуры, снимает данную оппозицию, как *синхронная — диахронную*. Типичная же для шаманских текстов Сибири оппозиция «инцидент — status

quo» может рассматриваться, как *ахронная* и снимающая все приведенные оппозиции и т. д.

3.2. Н. сам по себе т. е в силу своей «промежуточности» не есть еще *миф*, но *миф* есть то целостное, что может для нас возникнуть (точнее — о котором может идти речь) лишь при наличии *нейтрализатора* и той *мифической тенденции*, о которой шла речь. Для нас *миф* всегда будет лежать на грани двух миров, двух точек зрения, двух типов отношения или поведения. В себе же он остается вполне целостным (не-атомарным).

3.2.1. Как нечто целостное, *миф* может считаться порожденным особым типом ситуаций или состояний, условно называемых *мифопорождающими*. Представляется, что в отношении порождения текста *мифа* такое состояние не может иметь степени, то есть не может быть самим собой в большей или меньшей степени. Оно может либо быть, либо не быть. Вообще мифопорождение может быть одновременно связано как с некоторой объективной ситуацией в социуме, в коммуникации, так и с некоторым психическим состоянием индивида.

3.2.2. Но когда речь идет с порождении конкретного *мифа*, то он должен рассматриваться как результат именно психического состояния. Т. е. если объективные факторы действуют в *мифопорождении*, то только через психическое состояние. Последнее можно рассматривать как бы разрешающимся в *мифе*.

3.2.2.1. Это состояние есть гипотеза.

[3.2.2.2. Можно предположить, что такое состояние вызывается либо спонтанно, либо гипнозом, либо аутогипнозом (различные виды сосредоточения, созерцания и т. д.), либо химическими средствами, либо каким-либо иным образом.]

3.2.3. Само «разрешение» психического состояния в *мифе* может иметь известное психотерапевтическое значение, которое сохраняется и в коммуникации (т. е. «на приеме», для других членов социума). С другой стороны *миф* можно себе представить и как порождающий такого рода состояние у других людей.

3.3. Таким образом, *миф* может быть истолкован а) в смысле другого мифа (т. е. существует ряд мифов, могущих быть истолкованными один в смысле другого); б) в смысле оппозиции (или — ряда, либо рядов оппозиций); в) в смысле мифопорождающего состояния.

3.4. Истолкование одного *мифа* в смысле другого ни в коем случае не предполагает возведение одного *мифа* к другому, как произошедшее во времени, в истории. Два совершенно одинаковых *мифа* могут возникнуть совершенно по-разному: один — из некоторого иного *мифа*, восходящего к определенной *мифопорождающей ситуации*, другой — непосредственно из *мифопорождающей ситуации*.

3.5. Мифизация как «накопление» в тексте возможностей «стать мифом» часто выступает, как то, что какие-то объекты для субъекта утрачивают свое самостоятельное значение.

3.5.1. Семантический анализ высказывания «мне все равно» (это — своего рода максимальный случай высказывания типа: «мне все равно, что «а», что «б»») возможен лишь как психологический анализ процесса изменения внутреннего состояния субъекта.

3.5.1.1. Сначала два (три и т. д.) объекта выступают, как в высшей степени различные, как находящиеся в отношении оппозиции, и как в высшей степени субъективно-психологически безразличные. (Здесь одновременно предполагается и то, что они выступают с противоположными этическими знаками типа «хорошо — плохо», «приятно — неприятно», «привлекательно — отвратительно» и т. д., т. е. за ними стоят известные психические и психофизиологические процессы).

3.5.1.2. Затем относительно объекта «а» утверждается, что он то же самое, что объект «б». Но, снимая эту оппозицию лингвистически, такое утверждение еще не меняет прежнего положения вещей психологически в принципе. (Оговариваем возможность такой ситуации, когда психика субъекта уже изменилась и такого рода утверждение явится как бы знаком факта этого изменения). Высказывание должно стать переживанием. В связи с этим сам факт такого утверждения опять-таки есть нечто в высшей степени не безразличное, более не безразличное, нежели прежде воспринимание «а» и «б» как двух различных вещей. Это не есть простое отождествление, предполагающее известное соотношение объемов понятий «а» и «б». (Т. е. одно дело сказать «человек» это — млекопитающее животное» в смысле классификационного отношения между этими двумя понятиями, а совсем другое дело сказать то же самое, имея в виду, что это «одно и то же»).

3.5.1.3. Следующим шагом может явиться продолжение ряда объектов, относительно которых говорится, что «а» есть то же самое, что и они. Фактически это означает не продолжение ряда отождествления, а возобновление соответствующего переживания. И, наконец, должен наступить момент, когда психологически значимым станет не то что равно «а», а то, что что-то равно «а»; точнее что «а» есть все равно, что «б», «с» и т. д. Это переживание совсем не обязательно есть устранение субъективного отношения. Важно, чтобы отношение ко всем этим (и, затем — всем вообще) объектам было одним и тем же, т. е. «равным» (и лишь в частном случае — никаким).

3.5.1.4. Прагматический аспект проблемы «мне — все равно» довольно сложен. Это переживание может реализоваться и как психическое явление, имманентное личности субъекта

(т. е. возникшее в результате каких-то глубинных личностных факторов), либо, как психическое явление, возникшее под влиянием внешних факторов (гипноз), либо, как аутогипноз, либо — в результате сочетания этих факторов, либо неким иным образом.

[3. 5. 1. 5. В связи с «мне все равно» может быть высказана следующая идея (соответствующая сказанному в 3. 0. 5.): Из того факта, что оппозиции «а — Б» снята, нельзя делать вывода о том, что она имела место. Она могла вообще не существовать в неснятом виде, как факт психики индивида, хотя должна была существовать как факт языка коллектива. Таким образом, описать свое действительное переживание словами «Мне все равно, что счастье, что несчастье», еще не значит заговорить на ином языке, а значит пережить то, что еще не может стать фактом данного языка.]

3. 5. 2. 1. Важнейшим средством, вызывающим *мифопорождающее* переживание типа «мне все равно», является *экспонирование*. В самом общем смысле оно может быть операционально определено, как показывание того, что не может быть дано в высказывании, или, более прагматически, как показывание в тех случаях, когда высказывание того же не достигает своей цели. И то и другое предполагает, что в действительности содержится нечто такое, что не может быть высказано, но может быть показано. Вместе с тем, что не может быть ни высказано ни показано, это воспроизводит тройственную структуру мифического рассмотрения действительности. Очевидно, что эта структура может быть воспроизведена в отношении каждого из 3-х ее элементов.

3. 5. 2. 2. В том случае, например, когда имеет смысл противопоставление поведению известной программы поведения, последняя, очевидно, может быть описанием, либо истолкованием, либо *экспонированием* поведения (где, разумеется, последнее противостоит двум первым, как «не-текст» — «тексту», а истолкование — первому и третьему, как «метатекст» — «тексту»).

3. 5. 2. 3. В частном случае *экспонирование* имеет в виду психодраматический эффект ритуала, обряда. Если взять идеальный случай, когда некоторая мифическая ситуация существует как текст в собственном смысле этого слова (т. е., как «описанное поведение»), то ритуал есть не только и не столько реализация программы, заложенной в этом тексте, сколько показ того из внетекстовой действительности, что принципиально не может быть передано этим текстом. При рассмотрении этой же проблемы на ином уровне, где кроме текста *мифа* и ритуала существует еще и поведение, отличное от них обоих, *экспонирование* явится программой по отношению к этому поведению.

Так представление, подстроенное Гамлетом в последнем акте казалось бы бессмысленным, поскольку действительное положение вещей было ему вполне известно, так же, как и его собственная программа поведения. Однако оба эти текста были явно недостаточными для внетекстовой реализации самих себя. Нужно было изменить внутреннее состояние Гамлета, и этому и послужило театральное представление. Совершенно очевидно, что если бы режиссер, обладая предвидением фактов жизни, включил бы в представление и сцену гибели самого Гамлета, то поведение героя трагедии было бы совсем иным. Здесь введение сцены 2-го порядка (2-го — по отношению к зрителю, т. е. к «жизни», если сцена первого порядка будет относиться к «искусству») можно некоторым образом рассматривать, как фактор, снимающий оппозицию «искусство — жизнь». (По-видимому, для Гамлета этим была снята оппозиция типа «намерение — осуществление». Вся ситуация в целом точно охарактеризована в известном стихотворении Б. Пастернака словами: «И здесь кончается искусство и дышат почва и судьба»).

3.5.2.4. *Экспонирование* и отождествление выступают в весьма сложном взаимоотношении как понятия 2-х разных уровней («отождествление» как форма истолкования см. 3.5.2.2.). Особенно сложен случай, когда само *экспонирование* дано в тексте в форме истолкования.

3.6. *Элементом текста*, как тем, что может быть истолковано, как *миф*, является не только часть текста (эпизод, слово и т. д.) или уровень текста (сюжет, образ и т. д.), но и элемент структуры текста (степень описания и др.).

3.7. Когда имеются два текста (или — два элемента текста), располагаемые мифологом во времени относительно друг друга, и когда то, что в первом из них толковалось, как *миф*, во втором выступает, как закрепленное за определенной оппозицией, то такой факт можно операционально определить как *демифизацию*.

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ В ЯЗЫКЕ И НЕКОТОРЫХ ДРУГИХ МОДЕЛИРУЮЩИХ СИСТЕМАХ.

Б. Л. Огибенин.

Если рассматривать человека как некоторое устройство, способное совершать операции над различными знаковыми системами и порождаемыми ими текстами, то приходится обратиться к проблеме обучения умению совершать такие операции, т. е. по существу к проблеме структурной организации и ввода в человека и целые человеческие коллективы такого кода, который содержит набор тех элементов (знаков) и сведения об их отношениях, используемых в процессе порождения текстов. Легко видеть, что, если иметь в виду естественный язык, речь идет о собственно «языке» в отличие от «речи».

Овладение отдельным индивидуумом или целым коллективом таким кодом и означало бы овладение соответствующей знаковой системой. В коде, являющемся в свою очередь системой, сосредоточена самая разнообразная информация, необходимая для управления системой (построения текстов), — в частности, семантическая — и такой код, который служит для хранения и передачи текстов соответствующей знаковой системы, можно рассматривать как коллективную память данной системы, а множество кодов, различным образом организованных в зависимости от различных знаковых систем, использующихся в обществе для хранения и передачи всего континуума информации, — как ее разновидности.

Исходя из того, что тексты, порождаемые такой частной семиотической деятельностью человека как создание мифов и обрядов, моделирующих социальную структуру общества, функционируют в коллективах как сокращенные программы¹, содержащие существенную с точки зрения коллектива символическую информацию, их можно рассматривать как сообщения с определенным образом организованной структурой²; тогда семантика

¹ См. например: M. Eliade *La vertu créatrice du mythe*, «Eranos-Jahrbuch» Bd 25, Zürich, 1957, стр. 59—85.

² Ср. Thomas A. Sebeok and Frances J. Ingemann, *Structural and Content Analysis in Folklore Research*, «Studies in Chermis: The Supernatural», Viking Fund Publications in Anthropology, N 22. New York, 1956 pp. 265—266

мифа могла бы быть представлена как отношение его синтаксической структуры и отрезка всего континуума символической информации, содержащейся в сообщении. Структурное изучение мифов и других моделирующих семиотических систем, часто ограничивавшееся до сих пор анализом синтаксической структуры текста, было бы дополнено анализом его структуры в отношении к значению последней, т. е. нахождением семантических структур³, входящих в коллективную память общества, в котором функционируют мифы, обряды и пр.

Поставленная таким образом проблема коллективной памяти и ее функционирования по существу соприкасается с проблемой исследования семантической структуры такой семиотической системы как естественный язык⁴, проблемой порождения значения, его декодирования, хранения в лингвистической памяти и т. д.

Структурная организация значения в таких семиотических системах как игры, танцы, мифы, обряды и т. п. отличается от способов хранения значения в естественных языках. План выражения языкового знака произволен относительно плана содержания и соотносится с ним только на основе коллективного соглашения при условии удовлетворения требования системы, лишь в крайне ограниченных случаях предопределяя его⁵; в остальных же случаях структура плана выражения никак не предопределяется семантикой и не может рассматриваться как способ хранения значения в языке. Семантика же знаков семиотической системы мифологии и элементов обряда в большей степени мотивирована (знак, в частности, может быть иконообразным)⁶. Однако существенно при этом, что структура плана выражения таких сложных знаков, какими являются элементы обрядовых и магических действий, в прагматических целях более успешного функционирования их в коллективе также подчиняются требованиям системы⁷. Существующий в некоторых примитивных обществах брачный ритуал включает как составную часть ритуальное воздержание от пищи со стороны партне-

³ Т. е. содержательных структур, обладающих различным смыслом по отношению к возможным разнообразным структурам, составляющим некоторое множество.

⁴ Ср. о соотношении кода и сообщения, определяющего семантику кода С. Я. Фитцалов, О моделировании синтаксиса в структурной лингвистике, «Проблемы структурной лингвистики». М., 1962, стр. 100.

⁵ См., например: J. H. Weiss, Further Study of the Relation between the sound of a word and its meaning, "The American Journal of Psychology", v. 76, n 4, 1963.

⁶ Ср. Ch. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, 1962, p 22.

⁷ Ср. сходное явление в поэтической речи, когда семантика слова в большей степени определяется его включением в контекст и в меньшей мере — его отношением к внешнему референту. См.: J. Mukařovský, K sémantice básnického obrazu, «Kapitoly z české poetiky», Praha, 1948, str. 165.

ра — мужчины, и, как показал А. Дэндес, лишь потому, что в том же обществе принято ритуальное воздержание от пищи в знак траура по умершему (а также с целью общения с божеством), и потому, что оно противопоставлено предложению пищи в знак признания со стороны женщины, оно может рассматриваться как способ представления семантики ритуала⁸.

В серии статей профессора сравнительной социологии Австралийского Национального Университета В. Э. Х. Станнера (W. E. H. Stanner, *On Aboriginal Religion*), опубликованных в журнале «Oceania» с 1960 по 1963 гг. под общим названием «О религии аборигенов», поставлено много проблем, касающихся в частности, сопоставления акта жертвоприношения с обрядом инициации⁹, соотношения обряда и мифа¹⁰, использования различных систем символики в обряде¹¹ в связи с существованием безобрядных мифов¹² и амифных мифов¹³ и, наконец, космогонической концепции австралийских аборигенов племени Муриробата¹⁴ (Северная Территория, Австралия). В приведенных статьях ставятся также некоторые другие проблемы — проблема термина «социальная структура», проблемы религиозной онтологии племени Муриробата, возможность использования категорий Э. Дюркгейма при описании религиозно-обрядовой культуры племени и др.

В связи с вопросом о коллективной памяти мы обратимся к интерпретации в указанном направлении лишь некоторых данных о племени Муриробата, приводимых Станнером.

Анализ структуры обряда инициации по операциям, определяемым Станнером как действия участников обряда над объектами и в отношении друг к другу, и структуры акта жертвоприношения у аборигенов племени позволяет установить их типологическое сходство. Обряд инициации совершается с целью посвящения юношеской племени в статус мужчин; в ходе обряда юноши подвергаются изоляции от всего коллектива племени, что в целом соответствует первой операции акта жертвоприношения, заключающегося в изоляции объекта, с некоторой целью, не совпадающей с общими и постоянными целями коллектива, т. е. иначе говоря, в сакрализации объекта. Дальнейшие операции

⁸ A. Dundes, *Summoning Deity through Ritual Fasting*, «The American Imago», vol. 20, N 3, 1963.

⁹ I. *The Lineaments of Sacrifice*, «Oceania», vol. XXX, N 2, 1960.

¹⁰ II. *Sacramentalism, Rite, and Myth*, «Oceania», vol. XXX, N 4, 1960.

¹¹ III. *Symbolism in the Higher Rite*, «Oceania», vol. XXXI, N 2, 1961.

¹² IV. *The Design-Plan of a Riteless Myth*, «Oceania», vol. XXXI, N 4, 1961.

¹³ V. *The Design-Plan of a Mythless Rites*, «Oceania», vol. XXXII, N 2, 1962.

¹⁴ VI. *Cosmos and Society Made Correlative*, «Oceania», vol. XXXIII, N 4, 1963, *A Concluding Note*, «Oceania» vol. XXXIV, N 1, 1963. (в дальнейших ссылках указываются только номера статей и страницы).

акта жертвоприношения — символическое или действительное разрушение объекта, символическая трансформация и символическое возвращение в новом статусе — при определенном истолковании обряда инициации оказываются сопоставимыми с операциями последнего по символическому значению. Так, момент ожидания символического появления Праматери племени и массовое потрясение юношей-участников обряда может рассматриваться благодаря происшедшему изменению психологического состояния участников как аналогия той части акта жертвоприношения, когда жертва подвергается символическому или действительному видоизменению (разрушению). По предположению Станнера¹⁵, но интерпретируя несколько иначе, здесь можно говорить о некотором общем инвентаре символической информации, который хранится в памяти коллектива племени в виде описанной структуры и их инвариантных отношений (изоляция, разрушение, трансформация, возвращение в новом качестве), и представляемого в том и другом случае в соответствующей символике. Характерно, что моделируя различные социальные отношения (обряд инициации является символическим «обучением» юношей племени¹⁶, в то время как акт жертвоприношения направлен на общение со сверхъестественными существами) и, следовательно, имея различные значения, обряд и акт жертвоприношения обладают общей инвариантной структурой. В некотором смысле их можно рассматривать как означающее и означаемое относительно друг друга в обоих направлениях (ср. замечание Станнера о традиционном использовании механизма аналогии абorigенами в построении мифов, танцев, мимов, обрядов, песнопений, моделирующих различные социальные организации племени, а также о роли символики — см. ниже). Общность структуры обряда и акта жертвоприношения отнюдь не предполагает их исторической связи; наличие общности лишь обуславливает возможность их сравнения и использования операций обряда как удобного метаязыка для описания акта жертвоприношения (ср. далее, замечание о тождестве роли Праматери в обряде и Отца в акте жертвоприношения на уровне символики племени)¹⁷. Существенно, что, как показывает в дальнейшем Станнер, обряд инициации может рассматриваться как парадигма для всей религиозно-обрядовой культуры племени Муринбата.

¹⁵ I, стр. 118.

¹⁶ Отдельные моменты обряда напоминают символику воскресения и крещения, принятую в том же племени (См. III, стр. 245).

¹⁷ I, стр. 124.

Как показывает сопоставление обряда инициации с мифом о Старой Женщине, между ними существует взаимодозначное отношение. По существу миф, пользуясь символами иного рода и на другом уровне, в сюжетной форме излагает сходную с обрядом историю о насилии Старой Женщины, выступающей под именем Мутинга, над оставленными для присмотра детьми; в отсутствие взрослых мужчин племени она проглатывает детей, и по возвращении гибнет от Левой Руки, который затем освобождает детей. Исследования Станнера, сопровождавшиеся многочисленными беседами с информантами, привели к заключению о том, что мифологический мотив оставления детей на произвол Мутинги, их гибели и возвращения является символической интерпретацией обряда инициации. В частности, из расспросов информантов стало ясно, что Мутинга была некогда «каду», то есть человеческим существом, имевшим большое влияние на судьбы племени. Ее насильственная смерть от руки мужчин племени долго оплакивалась всеми, так как ее участие в обряде инициации было обязательным. Однако, ее смерть явилась результатом преждевременного нападения на детей, в то время как их своевременная гибель расценивалась бы как инициация. Важно также, что ее смертью объясняется появление ее эмблемы, ставшей ее символом в обряде инициации, который составляет часть культа *bullgoater's* (музыкальный инструмент, на котором играет один из участников обряда в момент символического появления Мутинги). Тождество мифа о Мутинге и обряда инициации в плане выражения сопровождается их тождеством в плане содержания, устанавливаемым сопоставлением структуры мифа и обряда, что позволяет провести теоретический анализ их соотношения¹⁸. Миф о Мутинге и обряд инициации обнаруживают, кроме того, сходство их парадигматических и синтагматических структур с двумя другими обрядами — обрядом Дьябан (тайным вариантом обряда инициации) и обрядом обрезания. Три обряда и миф, оказывающиеся, таким образом, изоморфными в плане содержания и в плане выражения, составляют в совокупности систему поведения, присущую племени Муринбата: операции, или функции, выступающие как варианты инвариантных отношений в общей парадигме можно рассматривать как отдельные состояния всей системы в целом¹⁹. Существенно, что структурно-типологическое сходство, которое обнаруживается между обрядом обрезания и тайным вариантом обряда инициации, существует несмотря на подчеркиваемое информантами их различие.

¹⁸ В отличие от обряда инициации миф о Мутинге, известен женщинам племени, но также является «мужским секретом», имея эзотерическое значение для посвящаемых. (II, стр. 266)

¹⁹ Ср. II, стр. 268.

Найденную инвариантную структуру, общую для указанных обрядов и мифа, можно рассматривать, далее, как часть коллективной памяти племени, а операции общей структурной модели, которая используется в значительной части религиозно-обрядовой культуры племени и которая, как можно видеть из факта тождества описанных обрядов и мифа обряду инициации, используется и в данных случаях, — как операторы памяти, которые могли бы войти в алгоритм, если бы последний был построен. Можно думать, что описанная структура, рассматриваемая как часть коллективной памяти, используется в коллективе столь же бессознательно, как и элементы структуры языка (ср. дифференциальные признаки фонем и их противопоставления, нулевой знак и пр.)²⁰.

Основной функцией мифа в коллективе племени Муринбата является его направленность на объяснение мира, иначе говоря, его содержательность и коммуникативность²¹; миф, следовательно, содержит элементы экспланации²². Сопоставляя способ объяснения мира в мифе и обрядах с общими чертами культуры племени можно видеть, что наиболее распространенным способом объяснения является способ аналогии, в частности, соотнесения неизвестного с известным. Семантика мифа и его значение раскрываются, следовательно, в его отношении к одному или нескольким обрядам, и используемая при построении мифа структура может быть семантизирована путем соотнесения его с обрядом как со связанным с ним с точки зрения семантических характеристик составляющих операций; миф и обряд, следовательно, могут рассматриваться как план содержания и план выражения относительно друг друга, безразлично, исходим ли мы при этом из мифа или обряда.

²⁰ Отметим, что сам автор более осторожен в этом случае, считая что, если инвариантная структура обрядов и мифа и осознается членами племени, то исследователь, во всяком случае, подвержен риску слишком произвольно устанавливать классы тождественных отношений (см. II, стр. 270).

²¹ Ср. II, стр. 270; ср. также использование семантического признака коммуникативности текста в широком смысле как показателя его семантического измерения: M. Bense, *Textästhetik* «Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft», Jg. I, N 1, 1960.

²² См. также о наличии явно формулируемых экспланационных мотивов в виде окончаний сказок в сказках американских индейцев: A. Dundes, *Structural Typology of North American Folktales*. "Southwestern Journal of Anthropology", vol. 19, N 1, 1963; о загадке как структурной модели преодоления жизни и смерти в обрядах погребения: A. Dundes. *Summoning Deity ...*; о мифах вообще как логической модели преодоления противоречия С. Lévi-Strauss. *The structural Study of Myth*. «Myth: A Symposium» ed. Thomas A. Sebeok, Bloomington, 1958; его же *The Problem of Invariance in Anthropology*. «Diogenes» N 3, 1960; А. М. Пятигорский, Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога, наст. сб.

При рассмотрении обрядов и мифов как текстов, порождаемых системой, называемой в настоящей работе коллективной памятью, следует обратиться к различным системам символики, т. е. различным языкам, используемым в обрядах (и, отчасти, как будет показано, в мифах) как моделирующие подсистемы, сложное соотношение которых составляет обряд²³ и которые, таким образом, входят в инвентарь коллективной памяти.

Характерным для племени Муриббата является, в частности, использование при построении обрядов пространственной символики. Пространственные конфигурации обрядов обладают определенной операционной структурой, т. е. выполняются в обряде в заданной последовательности. Последовательность наряду с ее отдельными элементами, следовательно, также обладает определенной семантикой; иначе говоря, синтаксис пространственных операций обряда имеет столь же важное значение для семантики обряда, как и синтаксис всего обряда в целом. Как показывают наблюдения, геометрические структуры обряда являются повторением очертаний: *pipirip*²⁴ физического окружения обрядовых действий подобно тому, как элементы различных социальных структур используются в построении культовых мистерий, «так как тогда они могут быть представлены более доступным образом»²⁵. Пространственные конфигурации обряда являются частью класса симметричных конфигураций (*dirmu*), в которых входят, между прочим, спиралевидные завитки ореховой скорлупы, украшения на телах мимов и танцоров, сегментов медовых сот, формы кристаллов и расцветки птиц и животных и т. д. Идея случайного повторения чужда аборигенам, и они склонны приписывать повторяющимся конфигурациям некоторый тайный смысл, расценивая их как знаки весьма важных событий в прошлом. Пространственные конфигурации, составляя отдельную символическую систему, используются в мифологии и тотемической системе племени (отметим, что тот смысл, который видят аборигены в определенной геометрической конфигурации, являясь знаком происшедших событий, в определенных ситуациях воспринимается как сигнал для выполнения предписываемых традицией действий). Интерпретируемые, далее как символы в различных системах символики и коммуникации — жестовой, языковой, системе танцев и музыки — они служат средством выражения и сообщения о тех ценностях, которые имеют непреходящее значение для жизни племени.

²³ Подробнее об этом см.: Е. Кагаров, *Формы та елементи народної обрядовості*, Киев, 1928.

²⁴ Слово языка племени Муриббата, обладающее, как и другие слова этого языка, многозначностью (ср. ниже). Его денотатом является целый класс явлений; возможно, наиболее правильный перевод — «очертание», «внешний вид» (см. II, стр. 270 и III, стр. 102). Здесь как и часто (ср. выше) используется механизм аналогии.

²⁵ См. III, стр. 107.

Частным случаем использования пространственной символики является обряд инициации. Первая часть обряда посредством расположения участников символизирует единство членов племени, в то время как во второй части, известной под названием Тирмумук, новое расположение участников преследует цель негативного выражения социальных категорий племени, т. е. в обряде (ср. выше) используется язык элементов социальной структуры, при помощи которого выражаются отношения в обряде. Наконец, в ходе исполнения той части обряда, когда вновь посвященные должны появиться в лагере перед женщинами племени, лагерь принимает расположение «мунунук», символизирующее признание юношей в статусе мужчин.

Упомянутые пространственные конфигурации обряда, возможно и не могут рассматриваться как модели социальной структуры племени; существенно, что такие конфигурации как круг, полукруг и т. д. столь часто появляются в пространственной и графической символике, что можно думать, что они образуют некую постоянную структуру в мозгу индивидуумов племени²⁶. Кроме того, круг и линия, будучи двумя основными конфигурациями в обрядах, используются как структурные типы в других системах символики — жестовой, эстетической, языковой — принимая соответствующие значения в каждой из них.

Пространственные конфигурации обряда образуют коррелирующие пары с их символическими значениями; однако, трудно судить о том, насколько это соотношение осознается коллективом племени. Станнер замечает, в связи с этим, что дихотомия «сознательное — бессознательное», по-видимому, несущественна для символических процессов²⁷.

Пространственные конфигурации, являясь частью обрядовой символики, служат наряду с операциями обряда и параллельно им средством моделирования. Текст пространственных конфигураций и текст операций обряда существуют в обряде, выражая общее значение, и система соответствий между ними, дополненная использованием других систем символики, и образует обряд как сложное целое, использующее различные символические языки.

Другими системами символики, используемыми в обряде наряду с описанными выше и представленными в обряде текстами определенной, т. е. соответствующей сложности и протяженности обряда, длины, являются системы жестов, мимики, танцев, песнопений, телесных украшений и, наконец, специфическое употребление языка²⁸. Эти системы символики, как и система простран-

²⁶ Ср. III, стр. 107 и 108.

²⁷ См. III, стр. 107; см. также выше о бессознательном использовании структуры, общей для обрядов и мифа.

²⁸ В частности, пользуясь средствами языковой символики участники обряда показывают (точнее, символизируют) свое «понимание» смысла об-

ственных конфигураций, основываются на интерпретации элементов внешнего мира; при этом образованные таким образом знаки получают значения на основе выработанного коллективно соглашения и претерпевают дальнейшие изменения при вхождении в различные системы символики. Характерно, что с точки зрения выражения мимы, музыкальные мелодии, песнопение и пр., использующиеся в обряде, играют столь же важную роль для дальнейшей трансляции обряда (и, следовательно, для хранения его в коллективной памяти с целью ретрансляции и обучения), как и пространственная и жестовая символика и последовательность операций обряда²⁹. Таким образом, все обрядовое поведение глубоко символично.

В свете использования различных систем символики для хранения и передачи значения особенно важно исследование соотношения между двумя или более системами различных порядков — например, обрядом инициации как целостной системой и обнаруживающим с ним структурно-типологическое сходство в последовательности операций и их семантике мифом о Мутинге. Исследование соотношения обряда инициации с мифом особенно интересно потому, что создание мифа связано с употреблением языка, и некоторые системы символики, находящие применение в обряде, хотя и не связаны с его употреблением и не являются производными от системы языка, благодаря особенностям языка племени могут находить в мифе выражение языковыми средствами, что позволяет говорить о словесной символике. Краткое рассмотрение семантики языка племени Муриббата показывает, насколько развита его символика³⁰.

В языке племени существует более девяти классов имен, которые, впрочем, не рассматриваются как имена существительные подобно классу имен существительных в других австралийских языках аборигенов. Их следует считать, скорее, экзистенциальными классами, которые делят мир племени на девять взаимоисключающих классов³¹. Отличительной чертой каждого класса

ряда, остающегося, как правило, в тайне. Специфическое употребление языка заключается в данном случае в использовании слов языка в необычном значении и в употреблении выражений, выходящих за пределы системы языка и не могущих быть порожденными последней (см. III, стр. 110); можно думать, что это род параязыка.

²⁹ Ср. III, стр. 111.

³⁰ См. III, стр. 113—118.

³¹ Каждый класс имеет название, употребляемое отдельно или как префикс к имени-члену соответствующего класса. В правильной грамматической речи префиксы употребляются, в разговорном же языке они часто опускаются. По свидетельству информантов, их деги часто говорят неправильно, коверкая слова и пользуясь «слэнгом» Ср. о сходной морфологической структуре типологически близкого языку племени Муриббата языка эниндилягува P. M. Worsley, *Noun-Classification in Australian and Bantu: Formal or Semantic?* «Oceania», vol. XXIV, n. 4, 1954. (и о других австралийских языках того же типа A. Capell, *A New Approach to Australian Linguistics*, «Oceania Linguistics Monographs». N 1, 1956).

является то, что он объединяет различные объекты внешнего мира, которые рассматриваются не как объекты вне связи, а как реляционные сущности, объединенные по их функциям в системе религиозной онтологии племени. По существу референтом каждого класса является, таким образом, некоторая система объектов. Классы имен, как показывают наблюдения Станнера над речью информантов, имеют трихотомическую структуру соотношения с объектами внешнего мира — они содержат указание на родовую принадлежность объекта, указание на соотношение объектов в системе, которые приобретают важное значение во Времени Сна (период, когда происходит обряд инициации и другие события в жизни племени), и, наконец, указание на символическое значение класса объектов. Так, класс (1) *kadu*, означающий людей обоего пола, духов, души людей и включающий подкласс *kadu-Pupj* — «юноши», совершающие или совершившие обряд инициации», объединяет видимое и невидимое (в соответствии с концепцией аборигенов); класс (4) *tjo* включающий оружие нападения — копья, палки, бумеранги и т. п. — гром и молнию, объединяет земные и космические явления³².

Благодаря столь сильно развитой символической системе языка употребление языка в обрядовом комплексе, а также в знаках системы мифологии усиливает символическое значение обряда и мифа. Именно поэтому символизация обряда средствами мифа оказывается сопоставимой со сложной символической системой всего обряда, в котором используются различные системы символической. Иначе говоря последовательность событий, выраженная средствами языка мифа и языковой символической соизмерима с последовательностью операций обряда, который, в свою очередь сопоставим, как отмечалось выше, с последовательностью пространственных конфигураций, соответствующей со структурной точки зрения всему обряду в целом. Соотношение мифа и обряда можно, в частности, рассматривать как перевод словесной символической на символические языки других порядков — язык пространственных конфигураций, жестов, танцев, мима и т. д.

Анализ соотношения мифа, не имеющего обрядовой основы, и аμιфного обряда также может быть показателем в отношении использования различных систем символической.

Миф о Кунманггуре не имеет обрядовых соответствий, чем затрудняется его интерпретация, и только типологическое сопоставление его с анализированными ранее обрядом инициации и связанным с ним мифом о Мутинге, оказывающимися изоморфными мифу о Кунманггуре, позволяет его интерпретировать. На-

³² В некоторых отношениях семантика языка племени Муриинбата сходна по своей структуре с семантикой других австралийских языков, где классы также могут быть определены по их экстенсивному содержанию (См. A. Capell, *The Languages of Arnhem Land, North Australia*. «Oceania», vol. X, N, 4, 1942 и P. M. Worsley, указ. соч.

личие изоморфных мифу обряда и мифа, совпадающих с ним, как и выше, по семантическим характеристикам операций, можно также рассматривать как факт использования различных символических систем для хранения и передачи в коллективе и во времени общего значения, существенного для определенной религиозно-обрядовой культуры. При этом важно, что структура (мифов и обряда), значение и инвентарь различных систем символики образуют вместе три зависимых переменных так, что недостаточность средств одной системы для эксплицитного выражения значения восполняется другой. Так, преобразование словесной символики мифа в изобразительную символику обрядов, использующих наряду с другими системами жестовую символику и символику пространственных конфигураций, можно рассматривать одновременно и как интерпретацию мифа в обряде и как перевод развитой символики языка, а наскальные изображения, найденные, правда, в отдаленной от обычного местопребывания племени Муринбата местности, — как использование изобразительной словесной символики мифа и моторной символики обряда.

Типологическое сопоставление аамифных обрядов — обряда обрезания и обряда погребения с мифом о Кукпи, Женщине-Змее, имеющее, кстати, типологическое сходство с мифом о Кунманггуре³³, показывает, что социальная структура общества при моделировании³⁴ ее в различных символических системах может быть представлена более или менее полно в той или другой системе в зависимости от моделирующей способности последней. В частности, сопоставляя обряд инициации и погребальный обряд с мифом о Женщине-Змее, можно видеть, что в мифе, использующим главным образом словесную символику (отвлекаясь от жестов информантов при рассказывании мифа), которая в сравнении с символикой жестов, танцев и изобразительной символикой обладает большей моделирующей способностью, обряд инициации и моделируемая им социальная структура представлены в символах событий мифа в более общем виде.

³³ Станнер стремится таким образом показать, что в религиозно-обрядовой культуре племени используется одна постоянная парадигма (см. V, стр. 97).

³⁴ В доказательство моделирующей способности обряда интересно отметить, что в различных местах расселения племени Муринбата применяются различные стили обрядов, в связи с чем один и тот же обряд может иметь несколько названий (см. V, стр. 80).

ЗАМЕТКИ ОБ ОДНОМ ТИПЕ СЕМИОТИЧЕСКИХ МОДЕЛИРУЮЩИХ СИСТЕМ.

Д. М. Сегал

1. Понятие «глобальная модель мира» введенное нами в предыдущей работе¹, будет подвергнуто здесь дальнейшему рассмотрению. Это понятие, неравнозначное понятиям «культура» и «система ценностей» используется в следующем смысле: если под «культурой» подразумевать исторически обусловленные способы существования, характерные для крупных социально-этнических объединений, а под «системой ценностей» — некоторый идеальный набор ситуаций поведения и их мотиваций, существенных для группы или человека в этическом плане, то под довольно громоздким термином «глобальная модель мира» мы понимаем модель мира, складывающуюся индивидуально (или коллективно для людей, входящих в одинаковые коллективы) в процессе ежедневного, будничного опыта. «Глобальная» модель мира культурно обусловлена. Она оперирует элементами идеальных моделей мира, складывающихся исторически (мифология, философия и т. п.). С другой стороны, глобальная модель мира представляет собой продукт индивидуального и коллективно-группового опыта; для каждого человека и каждой синхронно существующей группы она создается заново. Иными словами, можно сказать, что «глобальная» модель мира представляет собой индивидуальный и синхронный слепок культуры.

От «системы ценностей» «глобальная» модель мира отличается тем, что она не является исключительно этически-ориентированной; а включает наряду с элементами этоса и элементы, моделирующие время, пространство, ландшафт, физико-химические свойства и т. д. «Глобальная» модель мира скорее не оценивает, а постулирует мир, хотя, разумеется, возможность оценки всегда присутствует.

2. В современных обществах человек, как правило, является членом нескольких коллективов. Эти коллективы могут быть самыми различными по своей функции (заводская бригада,

¹ Д. Сегал, «О некоторых проблемах семиотического изучения мифологии», Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.

воинское отделение, спортивное общество и т. д.), величине (институт, семья, политическая организация), стабильности (митинг, культовая ячейка), структуре и т. п. Предположим, что какое-то число людей постоянно входит в одни и те же коллективы. Тогда создается возможность того, что у этих людей образуется одна «глобальная» модель мира. Эта возможность может реализоваться или не реализоваться в зависимости от разных причин, в частности персонологического характера.

Существенно, что поскольку «глобальная» модель мира носит коллективный характер, то заранее можно утверждать, что велика вероятность совпадения «глобальных» моделей мира или их фрагментов для разных коллективов.

3. Как уже было отмечено выше, «глобальная» модель мира создается в результате индивидуального опыта и чаще всего она не осознается как существующая вне индивидуума или коллектива. В отличие от таких систем, как право, религия, простейшие знаковые системы, «глобальная» модель мира не существует в эксплицитном, объективированном виде. Она представляет собой «здоровый смысл» человека или культуры. «Глобальная» модель мира манифестируется наиболее полным образом в речи. Анализ структуры «глобальной» модели мира был бы полезен для изучения семантики языка в некотором смысле больше, чем анализ культуры. С другой стороны анализ смысла слов помогает вскрывать структуру подобных моделей мира (ср. работы ЛМП ИМГПИИЯ по описанию смысла слов).

4. Далее попытаемся сформулировать некоторые основные черты «глобальных» моделей мира.

1) **Открытость.** Моделирующая система не является системой в строгом смысле этого слова; она не отвечает принципам замкнутости, полноты, экономности. «Глобальная» модель мира принципиально не может считаться законченной, так как индивидуальный и индивидуально-групповой опыт все время обогащаются. Модель вырабатывается в процессе эмпирического существования, методом «последовательного приближения». Логическое формулирование модели мира не является эксплицитной целью.

2) **Гетероморфность.** Хотя в принципе каждый индивидуум и каждый коллектив могут быть поставлены в отношения с миром во всей его целостности, условия реального существования приводят к тому, что разные люди и разные коллективы вступают в различные отношения с миром и по-разному (и с различной полнотой) членят мир.

Если принять, что мир — есть множество \mathcal{M} , то группа A может в своей модели мира членить \mathcal{M} на a частей, группа B на b частей, группа C на c частей и т. п. При этом совершенно не обязательно, чтобы все члены \mathcal{M} входили в a , скорее наоборот,

от модели мира, как уже отмечалось выше, вовсе не требуется полнота.

3) Гетерогенность. Помимо того, что разные глобальные модели по-разному членят мир, внутри самой модели разные фрагменты мира могут быть моделированы различными способами, с использованием элементов различных идеальных моделей.

Если \mathfrak{M} — мир, а A — модель мира, то $A = \{a, b, \dots, n\}$, где $a \in B$, $b \in C$ и т. д.

4) Естественность. Пожалуй, наиболее специфической чертой «глобальной» модели мира является ее естественность для носителей этой модели. Гетероморфность и гетерогенность ничуть не делают модель мира менее естественной. Вспомним столь частые даже в научных сочинениях ссылки на здравый смысл, интуицию, или употребление слова «естественно» в сочетаниях «естественно предположить» и т. п. По-видимому весьма плодотворным было бы сравнение «естественных предположений» даже в пределах одного языка, не говоря уже о разных языках. Вспомним, хотя бы, о «естественно» накопительском, бережливом отношении к собственности в модели мира, свойственной, допустим, северо-американцам, и о совершенно «естественном» раздаривании или даже уничтожении собственности, практиковавшемся на церемониях «потлатч» у индейцев квакиутль. Столь же любопытными являются попытки исследования естественной «географии», «физики» или «химии», свойственной носителям разных «глобальных моделей».

5) Эвристичность. Эта характеристика связана с открытостью и относится к возможности моделировать новые ситуации, еще не вошедшие в модель мира. Предполагается, что «глобальная» модель мира обладает достаточным источником средств, чтобы иметь возможность моделировать новые ситуации, не только прибегая к их описанию в известных рамках, но и создавая новые фрагменты модели. Впрочем, возможно, что это требование иногда оказывается слишком сильным.

5. Изложенные выше характеристики «глобальных» моделей мира, разумеется, неполны. Подчеркнем еще раз, что в отличие от «идеальных» моделей мира «глобальные» модели мира оперируют не со строго (или менее строго) определенными абстрактными понятиями, а скорее с «пучками ситуаций». Это обстоятельство делает задачу выделения «глобальной» модели мира довольно своеобразной. Если в языке мы имеем дело с интуитивно выделяемыми последовательностями фонологических единиц — словами, смысл которым приписан автоматически, то в данном случае перед нами — весь комплекс поведения (куда входят и тексты), и выделить «слова» поведения гораздо труднее (если вообще возможно априори), так как «значение» нам неизвестно. Поэтому, по-крайней мере на первых стадиях, целе-

сообразно было бы извлекать «глобальную» модель мира следующим образом: сначала составить самую общую и полную сетку значений типа: «глубина пространственных представлений», «объемность пространственных представлений», «способность падать», «способность стоять», «возможность полигинии», (если взять первые попавшиеся из океана подобных значений) и этим значениям приписывать реально засвидетельствованные ситуации.

Помимо вышесказанного при выделении элементов «глобальной» модели мира первостепенным является обращение к интроспекции, автоописанию для того, чтобы создать сетку координат, с которой можно было бы сопоставлять «тексты» поведения, порожденные другими индивидуумами.

РИТМ И СМЫСЛ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ.

В. А. Зарецкий

Своеобразные смысловые связи действуют между структурами художественных текстов. В определенных отрезках текста возникает новый смысл, неравнозначный собственному смыслу словесных структур, составляющих данный отрезок; это происходит под действием некоторых внутритекстовых систем, включающих в себя и данное построение; такие системы вычлениются в тексте, однако, будучи отъяты от текста, не сохраняют своей действенности.

Такие системы будем называть ритмическими рядами. Будем различать семантические и несемантические ритмические ряды. К первым отнесем такие, звенья которых нечто означают сами по себе, ко вторым — ряды, звенья которых сами по себе не наделены значением. Значения, возникающие в ритмических рядах, локализируются либо во всем ряду как в целостной единице, либо в отдельных звеньях ряда.

Специфическое воздействие ритмического ряда на читателя — в простейшей, вполне очевидной форме — определим как ритмическое ожидание¹. Читая стихи, мы ожидаем определенной ритмо-мелодической конструкции, строфической конструкции, рифмы и т. п. Ритмические ряды как особые внутритекстовые конструкции вычлениются в нашем восприятии в зависимости от того, как удовлетворяется ритмическое ожидание: полностью или неполностью, или же в какой-то момент текст перестает удовлетворять уже оформившееся ожидание (напр., при переходе от рифмованного стиха в том же произведении к белому). Ритмические ряды оформляются в читательском восприятии, но это не значит, конечно, что они не существуют вне восприятия: ритмический ряд реально существует в тексте, представляя собой упорядоченность, которая всегда поддается описанию, а нередко — и измерению (последнее относится в первую очередь к несемантическим рядам). Ритмиче-

¹ Г. Шенгели («Техника стиха», М., 1960, стр. 242—243) очень точно описывает действие рифменного ожидания, которое, на наш взгляд, представляет собой частный вид ритмического ожидания.

ское ожидание сопутствует восприятию композиционных построений (они тоже относятся к ритмическим рядам) и семантических ритмических рядов.

Не все повторяющиеся построения в тексте воспринимаются и оцениваются как ритмические ряды. Последовательность нормативно-грамматических построений не производит эффекта ритмического ряда — не вносит в текст новых значений; не вызывает она и ритмического ожидания. Поясню на пушкинском тексте:

Стал Стенька Разин
Думати думу:
«Добро, воевода,
Возьми себе шубу,
Возьми себе шубу,
Да не было б шуму».

Повторение аналогичных форм «думу»; «шубу» обусловлено синтаксической конструкцией, непреложно требующей винительного падежа. Сколь бы пространен ни был ряд таких построений, он ни весь в целом не приобретает нового значения, ни отдельным своим звеньям таких значений не придает. Это положение действительно лишь при условии, что ряд состоит из конструкций, употребляемых согласно среднеречевым нормам. При нарушении этого условия сами конструкции перестают быть нормативно-грамматическими и становятся стиле-грамматическими.

Стиле-грамматическая конструкция — инфинитив «думати». Среднеречевые нормы не предписывают ее; необходимость этого построения диктуется ритмическим рядом архаично-фольклорных структур, к числу которых принадлежит и форма «думати».

Для возникновения ритмического ожидания необходимы: 1) наличие в тексте хотя бы нескольких построений, объединяемых читателем по какому-либо признаку и не управляемых общезыковыми нормами; 2) элементы общего эстетического опыта (надо чувствовать, что совпадение или подобие структур не случайно); 3) опыт восприятия ритма в данном произведении; 4) наличие в тексте иных содержательных систем (без чего, впрочем, неосуществимо условие I: выделить в тексте какую-либо значимую систему — это, собственно, и значит соотносить ее с другими значимыми системами того же текста).

Из сказанного здесь ясно, что ритмические ряды наделены особым рода содержательностью и особым рода упорядоченностью. Уяснить взаимоотношения этих двух начал — содержательности и упорядоченности, а через то — глубже проникнуть в природу ритмических рядов и значений, которые они несут, мы сможем, опираясь на некоторые понятия общей кибернетики. Дальнейшие изыскания будем строить на следующих исходных положениях.

1) Любое текстовое построение рассматривается как отдельное состояние замкнутой системы (системы с конечным числом состояний). В данном случае несущественно то обстоятельство, что все возможные состояния системы (все возможные тексты) не могут быть учтены.

2) Основываясь на этом, мы в любой последовательности текстовых построений (как бы пространны и сложны ни были эти построения) видим стохастический (вероятностный) ряд, т. е. ряд, где в качестве каждого последующего члена может появиться с различной вероятностью любой из некоторого конечного числа элементов.

3) К последовательности любых текстовых построений приложимо, таким образом, разработанное Шенноном учение о стохастическом ряде и информации; стохастический ряд в каждой своей точке и в целом характеризуется энтропией и избыточностью. Энтропия — это мера неопределенности исхода и возможности свободы выбора. Избыточность — мера предопределенности исхода и отсутствия свободы выбора. Энтропия также представляет собой «меру дезорганизованности системы» (Винер)², а избыточность — меру заложенной (накопленной) в системе информации.

Энтропия максимальна при равной вероятности каждого из возможных продолжений стохастического ряда. Отношение энтропии, реально существующей в данной системе, к максимальной возможной энтропии этой системы Шеннон называет относительной энтропией³. Величина избыточности системы — единица минус величина относительной энтропии.

4) Информация возникает в стохастическом ряду, как только реализована одна из возможностей его продолжения, т. е. по мере исчерпания энтропии системы. Величина исчерпанной энтропии и полученной информации тем больше, чем меньше вероятность данного продолжения стохастического ряда.

5) Информация содержится в любом тексте. Вопрос о факторах, определяющих полезность текстовой информации, здесь рассматривать не будем. В дальнейшем мы будем рассматри-

² Винер, Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М., 1958, стр. 23.

³ «Отношение энтропии источника к ее максимальному значению, которое она может иметь при тех же символах, называется относительной энтропией источника $\langle \dots \rangle$. Единица минус относительная энтропия есть избыточность». (Шеннон и Уивер. Математическая теория сообщений. Цитир. по русск. переводу: Шеннон. Статистическая теория передачи электрических сигналов, в сб. «Теория передачи электрических сигналов при наличии помех». М., 1953, стр. 26).

В системе «текст — читатель» текст есть источник информации. Такая точка зрения давно принята языковедами; без нее было бы невозможным понятие избыточности речи и текста — одно из краеугольных в структурной лингвистике. Мы будем говорить далее о специфической избыточности художественного текста.

вать художественные тексты, заключающие в себе высоко полезную информацию (что подтверждается общественной ответственностью этих текстов). При этом будем иметь в виду, что в художественном тексте наличествует специфическое образное содержание, не сводимое к собственному содержанию речевых конструкций, составляющих текст. Это содержание рассматривается как информация в строгом смысле слова, т. к. оно возникает в стохастическом ряду.

6) Как показал акад. А. Н. Колмогоров, специфическая информация художественного текста возникает за счет исчерпания энтропии построения текста (гибкости текста), которая не исчерпывается в деловой (нехудожественной) речи.

7) В художественных текстах действуют два взаимосвязанных, но не равнозначных стохастических ряда: словесный и словесно-образный. В последнем и содержится образная информация.

8) Образом в словесном тексте будем именовать конструкцию, которая несет образную информацию сверх собственного (функционального) значения — т. е. значения, которое эта конструкция может нести и вне данного текста. Образная информация — в отличие от необразной — воспринимается не по принципу «все или ничего»: при восприятии образной информации всегда остается возможность доосмысления, последующего более глубокого проникновения в содержание образа. Однако это доосмысление не настолько велико, чтобы лишить образ объективной семантики.

Образ может быть единицей словесно-образного ряда, как слово — единицей словесного ряда (напр., образ-троп, образ-описание) — такие образы будем именовать первоначальными. Образ может быть и структурой, производной от словесно-образного ряда, как логическое заключение в тексте — структура, производная от словесного ряда (напр., образ-персонаж — отнесем его к классу производных образов). Пользуясь понятиями структурной лингвистики, можно отнести первоначальный образ к ступени наблюдения (фенотипический ряд), а производный — к ступени конструкторов (генотипический ряд).

9) В художественном тексте усматривается действие особого сигнального поля. Будем именовать его образным полем⁴.

Ритмический ряд стохастичен: предопределенность до известной степени ряда — это его избыточность (показателем ее служит ритмическое ожидание, — вернее, степень уверенности при ритмическом ожидании). Неполнота предопределенности ритмического ряда, возможность нарушения ритмического ожида-

⁴ Эти положения большей частью детально обоснованы в моей статье «Образ как информация» («Вопросы литературы», 1963, № 2).

ния — показатель энтропии ряда. Достаточно этой констатации, чтобы возникло сомнение: целесообразно ли вводить само понятие ритмического ряда? Предопределенность и возможность в каждом отдельном случае нарушения этой предопределенности — свойство любой последовательности в чем-либо схожим между собой текстовых построений. Применительно к любому тексту — и к любой совокупности текстов — можно говорить об упорядоченном чередовании гласных и согласных звуков, ударных и безударных слогов; существует ритм пауз; не столь уж сложно определить статистические закономерности чередования слов, начинающихся гласным и согласным звуком, слов с ударениями на разных по порядку слогах и т. д. В различных достаточно пространных текстах количественное соотношение таких слов окажется одинаковым; это — среднеречевое соотношение. Исключение представляют только некоторые художественные тексты, где намеренно отбираются слова на определенную букву или с определенным ударением и таким образом возникают ритмические ряды.

Ритмические ряды управляются иной совокупностью вероятностей, нежели среднеречевая, — таково их формальное, структурное отличие от прочих стохастических последовательностей речевых построений. Всего более наглядно это можно представить на примере несемантических рядов. По среднеречевым нормам весьма маловероятно возникновение ряда слов, где ударение падает только на четные или только на нечетные слоги. В поэтической речи такая вероятность становится чрезвычайно высокой. То же можно сказать о любой звукописной структуре (рифма, ассонанс), о несемантических архитектурных структурах (как строфика). Последние по своей природе близки семантическим построениям архитектоники; и в этом случае с полной очевидностью действует иная совокупность вероятностей (иная статистическая закономерность), нежели в речи в среднем. Нет никаких оснований против того, чтобы распространить наблюдаемую закономерность на все ритмические ряды. Вполне очевидно, что наблюдаемые в таких случаях перепады вероятностей не совпадают с перепадами при переходе от одного стилистического пласта деловой речи к другому.

Совершенно неоправданно восходящее к временам реторик и пиитик представление о художественной речи как о речи, украшенной тропами, фигурами и особыми архитектурными построениями, в отличие от деловой речи, где «украшения» если и есть, то бессистемны. «Дождь идет» — не в меньшей степени метафора, чем «у нервов подкашиваются ноги» (Маяковский); «твердолобый консерватор» — не в меньшей степени метафорический эпитет, чем «зазевавшийся микроб» (Леонов. «Скутаревский»). «Дождь идет» и «твердолобый консерватор» не воспри-

нимаются как образы, не несут при каждом употреблении особого ситуативного значения, потому что принадлежат к числу постоянно употребляемых речений: сказать о дожде идет естественнее (т. е. более вероятно), чем льет или льется; едва ли не самое вероятное определение к слову консерватор — твердолобый. Сочетания же «у нервов подкашиваются ноги» и «зазевавшийся микроб» чрезвычайно маловероятны; вряд ли они хоть единожды были произнесены до Маяковского и Леонова.

Для того, чтобы читатель уловил в словесной структуре образное значение, данная структура должна управляться иной совокупностью вероятностей, нежели среднеречевая, и это статистическое различие должно быть воспринято читателем. При этом условии структура воспринимается как фенотипическое построение словесно-образного ряда. Генотипические построения возникают при взаимодействии фенотипических⁵.

Из сказанного следует: все словесно-образные фенотипические структуры принадлежат к ритмическим рядам.

Ритмическое ожидание на том и основано, что читатель воспринимает особо высокую вероятность в данном ряду таких текстовых построений, которые по среднеречевым нормам маловероятны. Ритмическое ожидание производится специфической (а не среднеречевой) избыточностью ритмического ряда.

Как возникает эта избыточность? Автор из всех возможных текстовых построений избирает лишь некоторые, причем руководствуется не только сюжетными значениями, которые несут данные структуры, но и еще какими-то соображениями. Конструируя ритмический ряд, устанавливая для этого ряда особую совокупность вероятностей, писатель исчерпывает тем самым некоторую энтропию. Это и есть энтропия построения текста. Исчерпание энтропии означает повышение упорядоченности системы. Ритмический ряд есть та специфическая форма упорядоченности, которая возникает с исчерпанием энтропии построения текста. (Энтропия построения исчерпывается и в произведениях других родов искусства; природа специфической образной упорядоченности там иная, нежели в словесном искусстве).

По общему закону кибернетики, исчерпывание энтропии и создание информации — один и тот же процесс. Мы видим, что

⁵ Модели генотипических построений — конструктов существуют в памяти читателя как результат прошлого неоднократного усвоения образной информации. Эти модели прилагаются к фенотипическим построениям. Так, собственно, и оформляется в восприятии читателя несемантический ритмический ряд: скажем, ритмо-мелодические построения воспринимаются не разрозненно, а как целостная система, потому что память читателя удерживает схематическую модель такой системы — схематизированный конструкт. Действие такой модели ритма анализируется в статье А. Колмогорова и А. Прохорова «О дольнике современной русской поэзии», «Вопросы языкознания», 1963, № 6, 1964, № 1.

семантический ритмический ряд включает в себе информацию, которой нет в его звеньях, взятых в отдельности. Относится ли это также к несемантическим рядам? Система ритмо-мелодики, звукописи, несемантической архитектоники не содержит сведений, но явно и вполне определенным образом воздействует на читателя. Не всегда действие несемантических рядов и их звеньев поддается описанию. Так, в «Песнях о Стеньке Разине» со звукие ш у б у — ш у м у несомненно со д е р ж а т е л ь н о, но вряд ли возможно в словесной формулировке определить, в чем именно действенность звукового повтора. Вообще, методы, разработанные традиционной поэтикой, позволяют изучать содержание художественных текстов и их структуру обычно на разных уровнях. Сравнительно легко формулируется значение текстового отрезка, структура которого с трудом поддается описанию. В свою очередь, в легко описываемых структурах обычно с большим трудом определяется значение. Трудно сказать, что стоит за этим фактом: ограниченность ли методов сегодняшней науки или же действие некоего объективного закона.

В художественном тексте на читателя воздействует любая последовательность несемантических структур, поскольку она управляется иной совокупностью вероятностей, нежели та, что действует применительно к тем же структурам в речи в среднем. Несемантический ритмический ряд воздействует уже самим фактом своего существования, фактом совершившегося исчерпания энтропии. Логически непреложно следует, что воздействие на читателя несемантических ритмических рядов есть передача информации. Это вполне согласуется с пониманием в кибернетике передачи информации как всякого упорядочивающего воздействия одной системы на другую (в том числе — и текста на человека; не будем забывать, конечно, что через текст на читателя воздействует автор).

Информация, возникшая в семантических рядах (по крайней мере, в некоторых из них), подастся суммированию. Суммируются сообщения о том, что воевода потребовал у Разина шубу, что тот в начале отказался и т. д. Суммировать же этот ряд сведений с информацией несемантических рядов невозможно. Однако информация разнородных рядов взаимодействует. В результате этого взаимодействия читатель воспринимает Разина как образ, идеализированный — еще до поэта — народом. Такова — в приблизительной и неполной передаче — объединенная информация системы ритмических рядов: стилевых грамматических и лексических построений, ритмо-мелодических, строфических и звуковых структур. Информация, заключенная в сюжетных построениях, полученная исчерпанием на энтропии построения, а иной, внетекстовой энтропии (назовем ее энтропией сюжетного содержания), теряет смысл вне описанной выше объединенной информации. Сообщение о споре из-за шубы

важно для читателя, лишь поскольку на нем строится образ. Так последовательность сюжетных построений включается в систему ритмических рядов и сама воспринимается как ритмический ряд.

Информация разнородных ритмических рядов, не поддаваясь суммированию, тем не менее объединена. Такое взаимодействие назовем наложением ритмических рядов. Оно аналогично физической интерференции. В образном поле интерферируют между собой и последовательности сюжетных построений, поскольку они оформились как специфические образные структуры — семантические ритмические ряды.

Ритмические ряды можно разделить по их стохастической природе на монотонные и немонотонные. В монотонных рядах нет каких-либо вариаций на протяжении данного произведения, или достаточно пространной части произведения, или целого класса произведений. Один и тот же ряд может быть монотонным для части произведения и немонотонным для целого. Примеры монотонных рядов: строфика сонета, рифмовка по схеме АБАБ в пушкинском «Анчаре», постоянные эпитеты и иные обязательные формулы в былинах и сказках. К монотонным рядам близки предопределенные (избыточные) сюжетные построения. Последние бывают двух родов: обязательные либо для различных сюжетов в пределах одного класса произведений (как гибель героя в классической трагедии), либо для всех вариантов одного сюжета (как встреча Дон-Жуана с Командором). Избыточность монотонного ряда равна единице, энтропия — нулю. Практически почти неотличимы от монотонных рядов ряды высокоизбыточные, где вариации возможны, но редки и маловероятны (энтропия близка к нулю).

Давно замечено, что участие в текстовой системе монотонных и высокоизбыточных рядов повышает содержательность системы. Отрезок стихотворения текста много богаче содержанием, чем равный ему отрезок прозы; сонет содержательнее четырнадцати строфически неупорядоченных строк и т. п. В пример, разумеется, не берутся художественно слабые произведения. Речь приобретает способность нести более богатое содержание, будучи «наложена» на жесткую формальную схему. Ограничение возможностей разнообразия художественной речи повышает ее содержательность. Это явление строго объяснимо в понятиях общей кибернетики. С возрастанием упорядоченности текстовой системы ее максимальная энтропия снижается. Так, если принято, что текст будет стихотворным, то все построения, не укладывающиеся в избранный размер (а избран может быть в русском стихе не только «правильный» размер, но и дольник), оказываются невозможными; свобода выбора резко сократилась. Еще более она сократится, если поэт сочиняет сонет, терцины, если придерживается каких-либо иных

строго определенных схем рифмовки. То же происходит, если предопределено, что молодец всегда добрый, а море — синее, что в последнем акте благородный герой погибнет, а Дон-Жуан непременно встретится с Командором (действие избыточных сюжетных построений).

Вспомним, что способность системы накапливать и передавать информацию определяется не максимальной ее энтропией, а отношением реально существующей энтропии к максимальной. Чем ближе реальная энтропия системы к максимальной, тем выше относительная энтропия системы и ниже ее избыточность. Монотонные и высокоизбыточные построения приближают максимальную энтропию системы к реальной. Если же в немонотонных рядах того же текста вариации ритма достигают достаточного богатства и тем самым реальная энтропия системы оказывается достаточно высокой, то относительная энтропия речи, введенной в жесткие рамки, оказывается значительно выше (практически — многократно выше) относительной энтропии малоурегулированного текста. Так что под действием монотонных и высокоизбыточных построений избыточность текста может снижаться — при условии, что в немонотонных рядах энтропия исчерпывается в высокой мере. Не будем упускать при этом из виду, что само установление для данного текста монотонных и высокоизбыточных конструкций означает резкое исчерпание энтропии построения текста. Методами измерения описанных явлений наука пока что не располагает.

Закономерно, что в произведениях фольклора монотонные и высокоизбыточные ряды представлены много богаче, чем в литературе: при устном исполнении произведений народного творчества энтропия исчерпывается, между прочим, и вариациями интонации рассказчика, чего обычно нет при чтении литературных произведений⁶. По сходной причине и драма требует более строгой предопределенной упорядоченности, чем эпос; энтропия будет исчерпываться и актерской игрой.

Описанный эффект возможен только в художественном тексте: только при условии, что исчерпывается энтропия построения.

Всем нам известны стихотворные и прозаические тексты, лишенные образного содержания при всех внешних признаках художественного произведения. В таких текстах зачастую ритмические ряды слишком строго урегулированы: энтропия построения почти целиком исчерпывается установлением единого ритмического ряда; внутри же каждого из рядов энтропия построения почти не исчерпывается. Для возникновения образ-

⁶ Важность этого факта подчеркнул (исходя из другой системы понятий, нежели изложенная в настоящей статье) Ю. Кнорозов в докладе «О фасциаций» на совещании в Горьком (сентябрь 1961 г.).

ного значения должны взаимодействовать две системы построенной: в одних (низкоизбыточных) внутренняя энтропия исчерпывается в высокой мере, в других (строго урегулированных — высокоизбыточных или монотонных) внутренняя энтропия в рамках данного произведения совсем или почти совсем не исчерпывается.

Таким образом, введение и взаимодействие ритмических рядов, резко различных по своим стохастическим характеристикам, следует рассматривать как регулировку системы речевых построений на минимальную избыточность. Известное всем впечатление изящества построения, видимо, вызывается снижением избыточности текста до некоторого минимума. Регулировка через взаимодействие ритмических рядов на минимальную избыточность может быть действенной только как необходимая составная часть более широкой регулировки текста — на передачу образной информации⁷.

Существуют тексты только с монотонными ритмическими рядами. Напр., «судя по сообщениям из Белого Дома, Пентагон рассчитывает на поддержку в Елисейском Дворце планов нового военного сотрудничества с Бонном». Налицо семантический монотонный ряд — переименования правительственных ведомств по заранее известным твердым правилам. Здесь эти переименования представлены гуще, чем в обычном газетном тексте, но взяты они из газетного лексикона.

На сей раз образное поле не включено. Значения воспринимаются по принципу «все или ничего», образной многозначности нет. Это закономерно: нет интерференции — ряду переименований не с чем интерферировать. Не исчерпывается, таким образом, и энтропия построения, точнее говоря — рядом переименований и ограничивается ее исчерпание. Монотонный ряд служит здесь индикатором стилистического пласта. Не будем в этом случае и называть его ритмическим рядом, т. к. он не обладает теми же свойствами, что и ритмические ряды в художественном тексте.

Не взаимодействуя с немонотонными рядами, монотонный ряд перестает быть ритмическим.

⁷ Исследования А. Н. Колмогорова и его учеников непреложно показали, что особая регулировка художественного текста — это реальный, объективно закономерный процесс, причем объективности его не препятствует и то обстоятельство, что многие закономерности регулировки не осознаны и даже не замечены художником. Только так можно объяснить весьма строгие корреляции в несемантических ритмо-мелодических рядах. См. об этом — А. Н. Колмогоров, А. М. Кондратов, Ритмика поэм Маяковского, «Вопросы языкознания», 1962, № 3; А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров, О долинике современной русской поэзии, «Вопросы языкознания», 1963, № 6, 1964, № 1; А. М. Кондратов, Теория информации и поэтика. «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., 1963.

Обратимся к немонотонным ритмическим рядам. Энтропия построения продолжает исчерпываться с развитием такого ряда; развитие ряда есть частичное его разрушение. Когда это разрушение становится слишком велико, читатель воспринимает его как перебив в ритма. Различие между вариациями внутри ритмического ряда и разрушением ритмического ряда — перебивом ритма — зависит от того, какие именно структуры расцениваются читателем как определяющие для данного ряда. Так, переход от рифмованного стиха к белому в одном и том же произведении воспринимается как перебив ритма, потому что в качестве ритмических рядов мы воспринимаем в одном случае систему рифм, в другом — систему безрифменных клаузул.

Очень часто перебивы и сами образуют ритмические ряды. Так, в пушкинском «Борисе Годунове» многократно чередуются белые и рифмованные строки, чем образуется несемантический ряд (в значение его не будем здесь вдаваться). Нередки, однако, и одиночные перебивы ритма. «Ночная фиалка» Блока написана белым стихом, в последних же 17 строках появляется рифма. Перебив, несомненно, значим, несет образную информацию, но можно ли считать его элементом ритма, если он встретился в поэме единожды? Когда в «Истории одного города» ожили оловянные солдаты, это воспринималось как элемент ритма: уже был «органчик», был помянут (в «описи градоначальникам») летающий городничий, но вот потусторонние силы являются в «Каменном госте», где до того все события были житейски правдоподобны. Ритм нарушен — изменена мера условности. Знаменитое «черное солнце» в «Тихом Доне» тоже не имеет себе подобия ни в предшествующих, ни в последующих образах романа: столь необычный эпитет употреблен единожды — в момент одного из самых трагических событий.

Все эти перебивы не выталкивают, однако, новую структуру за пределы сложившейся системы ритмических рядов. Разрушен один ряд (безрифменных клаузул в «Ночной фиалке») — его место в системе занял другой (рифмы). Точно так же в совершенном художественном произведении каждый перебив ритма есть одновременно — в каком-либо другом отношении — и развитие ритма.

У ритмических рядов есть и вторичная — но очень важная — функция: они служат индикаторами образного поля. Само наличие ритмических рядов (в виде систем стихотворной формы, драматических условностей, специфических сюжетных построений художественного эпоса и т. п.) означает: в данном тексте информация не суммируется, а интерферирует. Это значение каждый ритмический ряд несет независимо от того, что означают составляющие его построения — каждое в отдельности и все вместе.

Процесс регулировки текста на минимальную избыточность и передачу образной информации всегда осуществляется одновременно двумя путями. 1. Регулировка от общего к частному — дедуктивная — заключается в том, что для данного произведения или для данной части, для данного элемента произведения заранее приняты определенные ограничения (в силу избранной автором меры условности). 2. Регулировка от частного к общему — индуктивная — представляет собой выбор определенных текстовых структур из числа тех, которые допускаются ограничениями дедуктивной регулировки.

Воспринимая образ, читатель повторяет регулировку, произведенную автором. При этом совершается и некоторая перерегулировка с опорой на эстетический и социальный опыт читателя.

Плохо урегулированные тексты как правило не поддаются перерегулировке: тексты же художественно совершенные (т. е. минимально избыточные) предоставляют неисчерпаемые возможности перерегулировки с сохранением образной целостности: никак нельзя учесть многообразия восприятия произведений Шекспира людьми разных эпох и народов, и во всех случаях творения Шекспира остаются образцом богатства содержания, художественного совершенства. Обязательность перерегулировки, — видимо, главная причина, почему невозможно вполне точно измерить информацию, получаемую читателем из произведения искусства.

К ВОПРОСУ О ГРАММАТИЧЕСКИХ РАЗЛИЧИЯХ НАУЧНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

(на материале русской прозы 60-х гг. XIX в.¹)

Г. А. Лесские

Повидимому, в естественном языке для описания любой внеязыковой ситуации имеется не один, а несколько способов (ср. *Мальчик читает книгу — Книга читается мальчиком — Книга читаема мальчиком — Чтение книги мальчиком [имеет место]*) и др. На первый взгляд, может показаться, что выбор того или иного способа описания индивидуально произволен: каждый пишущий по своему вкусу выбирает ту или иную конструкцию. И для каждой одной отдельно взятой конструкции было бы довольно трудно доказать несвободу и неслучайность авторского «вкуса».

Но даже для очень небольшого связного текста свобода и случайность авторского выбора оказываются иллюзорными. Оказывается, что на синтаксическом уровне собственно индивидуальные различия авторов внутри одного вида письменной речи (например, Толстого и Чернышевского — в авторском художественном повествовании или Бутлерова и Ключевского — в научной прозе) несравненно менее значительны, чем различия между разными видами письменной речи, например, научной, художественной, законодательной и др., даже в тех случаях, когда сравниваются разные виды прозаической речи одного ав-

¹ Материалом для наблюдений послужили «Обрыв», «Идиот», «Преступление и наказание», «Некуда», «Помпадуры и помпадурши», «Казачьи», «Война и мир», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Что делать?», а также «Введение к полному изучению органической химии» Бутлерова, «Villa Alberti» Веселовского, «Сказания иностранцев о Московском государстве» Ключевского, «Мысль и язык» Потебни, «Физиология нервной системы» Сеченова, «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевского. Дополнительно использовались вся художественная проза Пушкина, «Мертвые души» т. I, 37 повестей и рассказов XIX—XX вв., ряд произведений древней русской литературы и литературы XVIII в.; т. I «Истории Государства Российского» Карамзина; переписка Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, Ключевского, Чернышевского 60-х гг.; дневники Л. Толстого 60-х гг.; законодательные акты 60-х гг. XIX в.; педагогические статьи Л. Толстого и две статьи Писарева.

тора (например, художественные произведения и педагогические статьи Толстого, роман и диссертация Чернышевского и т. п.).

Можно предположить, что на протяжении длительного развития науки и художественной литературы в языке создавались и развивались различные средства, соответствующие этим двум различным — научному и художественному — способам видения и осмысления действительности. И в использовании этих средств любой автор — и ученый и писатель — так же несвободен, как несвободен, скажем, любой говорящий по-русски в использовании падежной системы. Соответственно и в нашем читательском сознании, точнее — в интуиции, существуют, очевидно, вероятностные модели, представления о научных и художественных синтаксических структурах. Последнее предположение довольно убедительно доказывается весьма простым экспериментом².

Несколько художественных и научных текстов из Достоевского, Толстого, Тургенева, Бутлерова, Ключевского и Сеченова, выбранных «случайно» (брались 3—4 первых предложения на каждой первой и пятидесятой странице), были зашифрованы способом «глокой куддры», предложенным в свое время для других целей Л. В. Щербой: корни слов были заменены случайным и бессмысленным набором иностранных корней, тогда как суффиксы, окончания, союзы, предлоги и частицы были сохранены. В таком виде эти тексты, сохраняющие синтаксическую структуру оригинала, но лишенные какого бы то ни было вневлигвистического содержания, было предложено прочесть и отнести к научным или художественным текстам ряду лиц. Общая вероятность правильного ответа в 452 испытаниях оказалась равной 0,87, т. е. достаточно высокой, чтобы оказаться от мысли о случайности правильной идентификации³.

Таким образом, можно предположить, что имеются какие-то синтаксические структуры (А), характерные для художественных текстов, и другие синтаксические структуры (В), характерные для текстов научных. Принадлежность этих структур А и В к определенным видам прозы является не жестко обязательной, а высоковероятной, как показал и уже описанный эксперимент и, еще очевиднее, эксперимент № 2, проделанный с

² Мысль о проведении подобного эксперимента была подана мне В. А. Ицковичем.

³ В эксперименте участвовали лица разных возрастов (в том числе и школьники), образовательных уровней и профессий, русские и иностранцы, владеющие русским языком, причем все эти различия не оказывали существенного влияния на характер ответов (так, разность между вероятностями правильного ответа филологов и нефилологов невозможно обнаружить в пределах точности данного эксперимента). В двух сериях, состоявших из 200 испытаний каждая, вероятности оказались очень близкими: 0,85 и 0,88. (выборка)

другими текстами тех же авторов, зашифрованными точно таким же образом, как и первые. Для этого эксперимента были отобраны отрывки, интуитивно определенные как наименее характерные для данного вида прозы. В 420 испытаниях, проведенных с участниками первого эксперимента, вероятность правильной идентификации оказалась равной 0,41. Причем для двух экспериментальных текстов (из 4-х в данной группе) — из Достоевского и Ключевского — вероятности правильной идентификации оказались еще ниже — 0,24 и 0,20, так что следует считать, что два другие текста (из Толстого и Ключевского) были выбраны не совсем удачно. Эксперимент этот позволяет предположить, что в данном случае структуры А и В как бы «поменялись местами»: структура В оказалась в тексте Достоевского, структура А — в тексте Ключевского.

Однако такие структурные сдвиги встречаются сравнительно (т. е. по отношению ко всей массе текста) редко, иначе были бы необъяснимы результаты первого, а также третьего эксперимента, в котором были зашифрованы отрывки текстов, интуитивно определенные как наиболее характерные для данного вида прозы. В этом, третьем, случае, в 379 испытаниях вероятность правильной идентификации (теми же лицами) была равна 0,90, т. е. практически она мало отличалась от результатов первого эксперимента.

Это означает, что в громадном большинстве случаев при случайной выборке выбираются как раз наиболее характерные в структурном отношении для данного вида прозы отрывки текста.

Экспериментальные отрывки в среднем насчитывают около 500 знаков. Естественно предположить, что если бы были взяты отрывки большего размера, вероятность их правильной идентификации существенно бы возросла.

Данные нашего эксперимента, свидетельствующие о наличии в языке по крайней мере двух типов грамматических структур (А и В), характерных для двух видов письменной речи — художественной и научной, хорошо подтверждаются и данными грамматического анализа этих двух видов речи, проведенного на больших массивах текстов 60-х гг. XIX в.

Во-первых, художественные и научные тексты характеризуются устойчивыми существенными различиями в распределении классов слов³ как в простом, так и в сложном предложении.

³ Мы разбили все слова на классы: N (существительные, включая количественные числительные и местоимения), A (прилагательные, включая причастия; но без кратких прилагательных и причастий), D (наречия, включая деепричастия), V (глаголы — только личные формы и инфинитив), A_г (краткие прилагательные и причастия), D_м (предикативные наречия), сл. (служебные — предлоги, союзы, частицы, междометия), а также служебные N (существительные), A (прилагательные) и D (наречия) в сложных предложениях.

нии, причем наиболее существенными в обоих случаях (см. таблицы 1 и 2) являются различия в распределении прилагательных и глаголов.

Таблица 1

Состав простого предложения по классам слов

Вид текста	Доли классов слов (в процентах)						Объем выборки (в словах)
	N	A	D	V	$A_{br} + D_m$	сл.	
Художественный	38,4	13,3	9,5	13,7	0,9	24,2	71 553
Научный	42,1	21,2	5,7	6,6	1,5	22,9	46 769

Таблица 2⁴

Состав сложного предложения по классам слов

Вид текста	Доли классов слов (в процентах)								Объем выборки (в словах)	
	N	A	D	V	$A_{br} + D_m$	сл.	служебные			
							N	A		D
Художественный (первая выборка)	35,6	13,1	8,5	13,1	1,6	25,8	1,4	0,05	0,8	56 000
Художественный (вторая выборка)	35,4	12,9	8,7	13,6	1,5	25,6	1,3	0,05	0,8	84 000
Научный (первая выборка)	38,5	17,5	6,0	9,0	2,8	24,1	1,4	0,1	0,6	24 000
Научный (вторая выборка)	38,7	17,1	6,0	9,3	2,4	24,0	1,5	0,1	0,7	48 000

Во-вторых, так же устойчивы как в простом, так и в сложном предложении различия в некоторых характеристиках классов слов в двух видах текста, особенно — в глаголах и существительных. В глаголах наиболее существенные различия на-

⁴ Об устойчивости распределения свидетельствует тот факт, что при увеличении объема выборки вдвое соотношения классов слов практически остаются неизменными.

блюдаются в использовании форм вида, времени и инфинитива (см. таблицу 3)⁵.

Таблица 3

Распределение глагольных форм в простом (П) и сложном (С) предложении в научном (Н) и художественном (Х) тексте (в процентах)

вид текста	наст. время		прош. время		инфинитив		совершен. вид		общее число глаголов	
	П	С	П	С	П	С	П	С	П	С
Х	0,7	6,0	87,9	75,7	10,9	14,6	66,0	44,8	2885	6859
Н	46,4	47,0	27,5	24,5	22,7	22,2	16,4	19,6	2053	6076

Таблица 4

Группы существительных в простом (П) и сложном (С) предложении в научном (Н) и художественном (Х) тексте

вид текста	Одушевленные		Глагольные		Местоименные		Остальные		общее число существит.	
	П	С	П	С	П	С	П	С	П	С
Х	29,0%	25,7%	4,6%	7,2%	18,2%	23,6%	48,2%	43,5%	7 897	8294
Н	6,7%	4,6%	17,0%	18,3%	7,1%	8,2%	69,2%	68,9%	13 568	7813

Таблица 5

Распределение падежных форм существительных в простом (П) и сложном (С) предложении в научном (Н) и художественном (Х) тексте⁷

вид текста	Имени- тельный		Роди- тельный		Датель- ный		Вини- тельный		Твори- тельный		Пред- ложный	
	П	С	П	С	П	С	П	С	П	С	П	С
Х	30,1%	33,0%	21,0%	19,8%	7,2%	6,9%	23,1%	21,1%	11,3%	11,0%	7,1%	8,1%
Н	18,9%	26,4%	38,9%	33,8%	6,1%	7,3%	14,6%	13,2%	10,6%	9,1%	10,9%	10,2%

⁵ На формы будущего времени и условного наклонения приходится 3,5% в художественном и 6,3% в научном тексте всех глагольных форм в простом и сложном предложении вместе.

В существительных (см. таблицы 4 и 5) мы обратим внимание на два различия⁶ — количественное различие в использовании глагольных существительных и различия в распределении падежных форм в художественных и научных текстах, — причинно связанные между собой и находящие одно объяснение на синтаксическом уровне.

Как видно из таблиц, в каждом данном виде текста различия между простым и сложным предложением в распределении классов слов и их форм почти всегда несущественны, тогда как существенны различия между двумя видами текстов. Этим последним, т. е. морфологическим различиям между двумя видами текстов, соответствуют столь же существенные различия на синтаксическом уровне, во-первых, в характере предикатов, во-вторых, в структуре предикативных групп⁸, в-третьих, в способах сцепления (связи) предикативных групп в сплошном тексте.

Что касается характера предикатов (см. таблицу 7), то в научных текстах значительно большее место, чем в художествен-

Таблица 6

Вид текста	Именит.	Родит.	Дат.	Винит.	Творит.	Предложн.
Х	32,1	20,3	7,0	21,4	9,6	7,7
Н	24,9	34,9	6,8	13,4	9,6	10,2

Таблица 7

Распределение типов сказуемых в простом (П) и сложном (С) предложении

Вид текста	Глагольные		Именные и наречно-модальн.		Объем выборки (число предикатов)	
	П	С	П	С	П	С
Х	87,0%	83,4%	13,0%	16,6%	2993	4237
Н	62,5%	58,7%	38,5%	41,3%	2352	3608

⁶ Отсутствие места не позволяет остановиться на других различиях, которые также не являются случайными и также характеризуют два вида грамматических структур.

⁷ Размеры выборки те же, что и в таблице 4. Распределение падежных форм существительных в целом в каждом виде текста (с учетом средних размеров простого и сложного предложений и долей этих типов предложений в каждом виде текста) представлено (в процентах) в таблице 6.

⁸ Предикативной группой здесь называется группа слов, объединенных одним, и только одним, предикатом.

ных, занимают именные предикаты и предикаты безличные, в состав которых входят предикативные наречия (D_m).

Основное различие в структурах предикативных групп заключается в несравненно более частом использовании в научном тексте, чем в художественном, трансформов типа $V \rightarrow \forall N$ (*читать* \rightarrow *чтение*) и $A \rightarrow \forall N$ (*доступный* \rightarrow *доступность*), что приводит к образованию сложных, молекулярных, предикативных групп, которые возможно детрансформировать, т. е. разложить на простые, атомарные, предикативные группы (например: *Я наблюдаю чтение мальчиком книги* \rightarrow *Мальчик читает книгу* + *Я наблюдаю (это)*; *людей убеждает наглядность эксперимента* \rightarrow *эксперимент нагляден* + *(это) убеждает людей*).

В обследованном нами материале (около 3000 предикативных групп в художественном тексте и около 2500 в научном тексте) в художественном тексте таких молекулярных предикативных групп оказалось 9,3%, а в научных текстах — 33,6%. Это и представляется основным различительным признаком двух видов текста на синтаксическом уровне⁹, обусловленным различиями в задачах, стоящих перед писателем и ученым при описании действительности.

Используя условные знаки (слова) «договорного» языка, художник стремится вызвать в сознании читателя безусловный образ, в деталях подобный описываемой действительности, стремится преодолеть абстрактность материала (средства) описания. Этим целям наиболее соответствует последовательное описание атомарных фактов действительности атомарными (т. е. синтаксическими неразложимыми без уничтожения самой предикативности) предикативными группами, в линейной последовательности которых сохраняется пространственная и временная последовательность описываемых фактов.

Использование трансформов указанных типов ($V \rightarrow \forall N$ и $A \rightarrow \forall N$), приводящее к образованию молекулярных предикативных групп, снимает конкретную временную характеристику описываемых фактов (вспомним преобладание форм настоящего времени в научных текстах), в значительной мере придает грамматическим предикатам характер логических связей, т. е. вмеситие группы: именных предикатов в научном тексте), т. е. вместо образного (= подобного самой внеязыковой ситуации) описания внеязыковой ситуации устанавливает причинно-следственные отношения между ситуациями.

⁹ С ним связано как различие в распределении классов N , V и предикативов, так и различие в использовании лексических типов существительных, падежных и глагольных форм и типов предикатов. Различия в распределении класса A , повидимому, обусловлены не столько различиями в структурах предикативных групп, сколько более частым использованием в научных текстах, чем в художественных, формально двусловных обозначений типа *серная кислота*, а также обычно не употребляющихся без определений слов типа *температура*, *давление* и т. п.

Этими же различиями в задачах художественного и научного описания действительности обусловлены различия в способах сцепления (связи) предикативных групп в тексте.

При отсутствии общего подлежащего предикативные группы в художественном тексте значительно реже объединяются в одно (т. е. в сложное) предложение, чем в научном тексте. Так, в авторском тексте 11 романов 60-х гг. XIX в. сложные предложения составляют 50,5% всего числа (24.903) предложений, тогда как в тексте 6 научных работ того же времени они составляют 73,8% (от 17 302 предложений).

В сложных предложениях художественного текста между предикативными группами преобладают связи сочинительные и бессоюзные (например, в «Отцах и детях» Тургенева они составляют в сумме 57,4%), тогда как в научном тексте преобладают связи подчинительные (например, в «Физиологии нервной системы» Сеченова сочинительные и бессоюзные связи составляют в сумме 35,8%). Наконец, среди подчинительных союзов в научных текстах 9 союзов причины, следствия, цели и условия (*потому что; потому, что; оттого что; оттого, что; так что; ибо; если; чтобы; так как*) встречаются в три раза чаще, чем в художественных текстах (у Сеченова они составляют 26,7% всех подчинительных союзов, у Тургенева — 8,2%).

Все эти синтаксические различия и образуют те, хотя и подвижные, вероятностные, но все же довольно устойчивые грамматические системы, которые в нашей читательской интуиции привычно связываются с двумя типами текстов — научным и художественным, хотя в каждом конкретном произведении распределение указанных выше признаков по тексту всегда более или менее индивидуально, подчинено его конкретному композиционному решению¹⁰.

Наиболее простым показателем структурно-грамматических различий разных видов письменной речи оказывается распределение в тексте предложений по их размерам, так как размер предложения является своего рода функцией от его структуры, а стало быть, и от структуры предикативной группы. Причем практически оказывается достаточным использовать один и притом самый простой показатель этого распределения — средний размер предложения (\bar{n}_g). Наблюдения показывают, что в любой достаточно большой выборке, составленной из текстов одного жанра разных авторов, \bar{n}_g располагается всегда в определенных интервалах для каждого жанра письменной речи¹¹.

¹⁰ О зависимости распределения грамматических показателей от композиций произведения см. Г. А. Лесский. О размерах предложений в русской научной и художественной прозе 60-х годов XIX в. («Вопросы языкознания», 1962, 2); его же. О зависимости между размером предложения и характером текста (там же, 1963, 3); его же. О некоторых различиях простого предложения в научной и художественной прозе («Русский язык в национальной школе», 1963, 6); его же. О зависимости между размером предложения и его структурой в разных видах текста («Вопросы языкознания», 1964, 3).

¹¹ См. указ. статьи.

ОБ ОТДЕЛЬНЫХ ЧЕРТАХ НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТОВ

А. Я. Сыркин

1. Настоящие замечания — самого общего и предварительного характера — ставят себе целью обратить внимание на некоторые особенности научного и художественного текстов. В качестве критерия здесь принят характер упорядоченности, отличающий в данном тексте связь единиц плана выражения и плана содержания. Разумеется, любая информация реализует определенную систему знаков и уже в силу этого отличается той или иной степенью упорядоченности соответствующих планов. Поэтому, ограничиваясь в данном случае определением по преимуществу отрицательного характера, следует оговориться, что здесь нас интересует прежде всего такая упорядоченность, с нарушением которой текст (даже сохраняя грамматическую правильность и осмысленность) перестает соответствовать своему назначению, разрушается как произведение данного типа. В каждом конкретном случае подобная упорядоченность ощущается как результат необходимых, единственно возможных связей между данными элементами. Следует сказать, что полная реализация таких связей отличает лишь законченные образцы того или иного типа, и на практике чаще приходится говорить скорее о соответствующей тенденции.

2. Применительно к научному тексту тенденция к такого рода упорядоченности отличает, на наш взгляд, план содержания; применительно к художественному — план выражения. Средства выражения (обязательные или факультативные), как правило, заданы ученому и их организация не является для него творческой задачей. В соответствии с основной целью научного описания он согласует данные опыта, устанавливает необходимые семантические связи между этими данными, иначе говоря — однозначно упорядочивает план содержания. С другой стороны, уже в той или иной степени семантически упорядоченные элементы содержания и сюжет в целом могут быть заданы (и обычно задаются) писателю, и его творческая задача — ху-

дожественно организовать это содержание. Строгая упорядоченность выразительных средств, установление единственно возможной (в рамках данного стиля) связи между единицами плана выражения — вот что делает текст художественным. Способность к нахождению такого рода связей в соответствующих планах, по-видимому, и составляет то, что мы называем научной или художественной интуицией.

3. Разумеется, тем самым отнюдь не отрицается упорядоченность планов выражения в научном и содержания в художественном текстах, однако эта упорядоченность, как правило, носит иной, так сказать, более факультативный характер и не столь строго детерминирована типом текста. В частности, проблема языка науки приобретает первостепенное значение не сама по себе, а лишь при поисках адекватного выражения соответствующих понятий и производимых с ними операций, т. е., в конечном счете, связана с необходимостью однозначно упорядочить план содержания. С другой стороны, содержание в литературе (и искусстве в целом), независимо от степени семантической упорядоченности, возможно и как внесстетический факт (Л. С. Выготский) и обретает эстетическую значимость, лишь получив определенное «необходимое» выражение. Легко заметить, что эти соотношения носят достаточно приближенный характер, отражая лишь наиболее общие тенденции двух условно разграниченных типов и не учитывая отдельных частных случаев, о которых будет сказано ниже. Вместе с тем представляется целесообразным дальнейшее, более детальное рассмотрение этих закономерностей, ибо они, на наш взгляд, согласуются с некоторыми существенными и хорошо известными особенностями научного и художественного текстов, а отчасти и помогают лучше их понять. Вот несколько примеров.

4. Основное требование, которому должно отвечать научное описание — свобода от противоречий. Свойство непротиворечивости, предшествующее по своей значимости другим свойствам научного описания — полноте и простоте (Л. Ельмслев), по сути дела, является прямым следствием отмеченной тенденции научного текста к необходимой семантической упорядоченности, исключающей какое-либо противоречивое толкование. Возможность такого противоречивого или неоднозначного толкования в рамках системы понятий данного научного описания — свидетельство его несовершенства. С другой стороны, такая неоднозначная интерпретация отнюдь не умаляет значимости художественного произведения. Более того — вполне понятная как результат отсутствия взаимно-однозначного соответствия между единицами планов выражения и содержания в художественном тексте и тесно связанная с его факультативной семантической, упорядоченностью подобная возможность различных толкований в значительной мере обеспечивает жизнен-

ность, «актуальность» произведения в обществах с различными системами представлений. В связи с определенными функциями текста последнее может, по-видимому, носить и преднамеренный характер — ср. принципиальную многозначность в культовых произведениях (напр., гимнах Ригведы), в текстах гаданий, оракулов и т. д.

5. Неоднозначность художественного текста должна быть всесторонне учтена при его научном описании. Обычно мы встречаемся здесь с двумя типами описания: 1) Нахождение внутренних структурных закономерностей в том или ином плане, связанное с известным отвлечением от внетекстовых моментов и непосредственно эстетического впечатления, что может быть названо собственно научным описанием. 2) Преимущественно содержательная интерпретация, часто сводящаяся к отчету об индивидуальном впечатлении от данного текста и, как правило, оперирующая внетекстовыми реминисценциями. Последняя представляет собой скорее «эстетическое» описание, подчас, приближаясь к типу литературно-художественного (в зависимости от стилистических способностей автора) текста. В этом случае весьма желательно, в частности, посильное разграничение двух аспектов описания — текста как знака состояния автора (или другого лица) и как знака состояния исследователя.

6. Еще одна проблема — определение эволюции в науке и искусстве. Если исходить в каждом случае из необходимых, строго упорядоченных связей, то эволюцию науки можно соотнести с упорядочением все большего числа элементов опыта, иначе говоря — с нахождением все более «мощных» способов, непротиворечиво описывающих постоянно растущий материал опыта, — представление, которое можно считать достаточно известным (напр., А. Эйнштейн, Л. Инфельд). Применительно к литературе и искусству, отвлекаясь в данном случае от суждений, связанных с содержательной оценкой, видимо, следует говорить об эволюции в рамках данной системы выразительных средств («язык», «стиль», «школа»), о наибольшей законченности отдельной системы в конкретных ее образцах.

7. Подобная «завершенность» выражения играет важную роль в механизме эстетического восприятия, нередко сопровождаемого интуитивным ощущением непреложности формы, невозможности что-либо изменить, добавить или убавить в произведении. Эта избыточность выразительных средств, тесно связанная с фактом необходимой морфологической упорядоченности художественного текста, ясно осознавалась многими писателями, приравнивавшими творческую способность к умению «вычеркивать лишнее» (например, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, И. Э. Бабель). Представление о технике преодоления этой избыточности дает сопоставление черновых и

окончательного вариантов текста. Эта черта, видимо, связана с таким фактом, как первоначальное непонимание, окружающее многие выдающиеся произведения. Последние вводят новую организацию выразительных средств, эстетическая реакция на которую, естественно, замедляется на первых порах, именно вследствие ее избыточности.

8. Отмеченные особенности научного и художественного текстов позволяют лучше понять возможность их переводимости на другой язык. В то время, как перевод научного текста не вызывает существенных затруднений и в принципе может быть задан машине, художественный перевод наталкивается на принципиальные трудности. Это и естественно, если учесть характер упорядоченности соответствующих планов в художественном тексте. Адекватное переложение такого текста, способное вызвать ту же совокупность интерпретаций, что и оригинал, по-видимому, вообще невозможно, и мы имеем здесь дело с той или иной степенью приближения, причем характер упорядоченности вновь организуемой системы выразительных средств зависит уже не столько от оригинала, сколько от личности переводчика. Поэтому значение оригинала и перевода для соответствующих литератур, как правило, совершенно различно. Исключения возникают в силу внетекстовых моментов (одаренность переводчика, создающего самостоятельное произведение, функциональная значимость текста и т. д.).

9. Критерий упорядоченности содержания и выражения позволяет выделить виды «промежуточных» текстов, отличающихся строгой упорядоченностью обоих планов (мы не имеем сейчас в виду достаточно распространенный прием контаминации разных типов текста). Так, необходимая упорядоченность содержания отличает жанр детективного романа. Смешанные типы весьма распространены в древних литературах (античные поэмы Парменида, Лукреция; стихотворные трактаты, дидактические сборники в Индии, Персии и других странах). Свообразным пограничным жанром предстает в этой связи афористика, также упорядочивающая оба плана и не случайно играющая значительную роль в творчестве как писателей (например, Саади, Л. Толстой), так и ученых (например, Гиппократ, Леонардо да Винчи). Интересные проблемы возникают здесь в связи с юмористическим текстом, также нуждающимся для своего функционирования в строгом соблюдении определенных связей, как формальных, так и смысловых.

10. Тот же критерий дает возможность представить изменяющееся соотношение между соответствующими планами в разных областях научного и художественного творчества. Вот пример такой, достаточно условной, последовательности: научное описание — художественная проза — поэзия — изобразительное искусство — музыка — архитектура. Нетрудно заме-

тить, что здесь все более самодовлеющую роль играет упорядоченность единиц плана выражения, роль же плана содержания постепенно уменьшается. В той или иной мере упорядоченное содержание, имманентное тексту, «внутреннее», уступает место содержанию, привнесенному извне, обусловленному внетекстовой ситуацией (ср. «содержание» музыки).

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ПЕРСОНОЛОГИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

Б. А. Успенский

§ 1. Персонологическая классификация обычно строится в виде анкеты, на вопросы которой отвечает испытуемый. Вопросы при этом формулируются так, что испытуемый может отвечать лишь «да» или «нет»; условия эксперимента могут также допускать ответ «не знаю». (Примерный вид вопросов: «Поступаете ли Вы так-то?», «Можете ли Вы сделать то-то?» и т. п.). При этом существенно проводить различие между самооценкой индивида, его объективным поведением и его отношением к данному вопросу (его идеалом). В связи с этим может быть признано целесообразным производить следующее расчленение каждого вопроса анкеты: задавая вопрос приведенного вида, спрашивать а) «совершали ли Вы (хотя бы однажды) подобный поступок?», б) «считаете ли Вы для себя характерным (вообще) совершение такого поступка?», в) «как Вы относитесь к совершению такого поступка?». В идеале такой подход — при достаточно полной анкете — должен устанавливать зависимость поведения индивида от его общего отношения к миру (различая возможные здесь связи того и другого) и в конечном итоге дать основания для общей классификации индивидов по степени семиотичности их поведения.

§ 2. Применяя описанный подход, существенно сознавать его принципиальную ограниченность. Во многих случаях данный подход может оказаться вовсе некорректным (и даже в определенном смысле противоречить цели анкеты), поскольку предлагая испытуемому вопросы анкеты, мы можем навязывать ему свою систему противопоставлений, свой метаязык. Испытуемый же стоит перед необходимостью как-то отвечать на эти вопросы; даже, если ему разрешено отвечать «не знаю», этот ответ может быть недостаточно однозначен. В самом деле, ответ «не знаю» при некотором задаваемом вопросе может значить, в частности:

1) Что у испытуемого в уме вообще нет противопоставления тех понятий, которые заданы вопросом, т. е. что данное про-

тивопоставление для него нерелевантно. (Заметим при этом, что оно у него уже есть, по-видимому, поскольку оно навязано вопросом; следовательно, испытуемый утверждает в этом случае, что данного противопоставления у него раньше не было или что оно для него вообще не характерно, причем судит он об этом с теперешней точки зрения, когда у него есть это противопоставление.)

2) Что данное противопоставление для испытуемого, вообще говоря, релевантно, но он действительно не знает при этом, как ответить на заданный вопрос.

Таким образом, сама процедура эксперимента может в данном случае влиять на его результат; аналогичная ситуация, как известно, имеет место в квантовой теории.

В идеале желательно было бы заставлять разных испытуемых произвольно порождать тексты¹ (в одной и той же ситуации) и затем сравнивать получаемые тексты²; такое сравнение, однако, также предполагает некоторый заранее определенный метаязык. С другой стороны, может быть возможно установить коэффициент искажения при ответах на вопросы анкеты, определив его (по некоторым дополнительным признакам) для разных индивидуальных типов.

§ 3. Представляется, тем не менее, что сам принцип анкеты может быть продуктивно применен в интересующих нас целях при несколько ином к нему подходе (основывающемся на осознании упомянутых выше ограничений)³. Обычно составитель анкеты (задающий вопросы) рассматривает ответы на вопросы анкеты как непосредственный материал для классификации. Вопросы о степени определенности этих ответов, о том, чем руководствовался отвечающий при том или ином ответе, при таком подходе не являются корректными. Именно при данном подходе и возникают те затруднения, о которых говорилось выше. Представляется оправданным между тем, основываться при общей персонологической типологизации прежде всего на подобного рода вопросах. Очень существенно, в самом деле, на что собственно отвечает испытуемый, из чего он исходит при от-

¹ Существенно при этом выделять отдельные (ключевые) слова, которые небезразличны для данного индивида (на которые он как-то остро реагирует), и отличать их от слов, которые употребляются им чисто механически.

² С этой точки зрения сама анкета может представить больше информации для персонологической типологии (в частности, информацию о ее составителе, если рассматривать анкету как порождаемый текст), нежели ответы на вопросы анкеты.

³ Различное отношение к типологической анкете вообще является одним из основных критериев метатипологии.

вете на анкету⁴ — само это уже может представить первичный материал для классификации⁵. Возвращаясь, в частности, к тому различию, которое было предложено в §1 (т. е. различию между самооценкой индивида, его объективным поведением и его идеалом), можно предположить, что каждый раз при ответе на нерасчлененный вопрос анкеты⁶ индивид отвечает на одну из его указанных разновидностей. Ответ может зависеть от его отношения к себе (критического, некритического и т. п.), от его отношения к миру, от его реального поведения (биографии). В зависимости от преимущественных его ответов на то, другое или третье — что может быть определено статистически⁷ — и можно строить предварительную персонологическую классификацию по степени семиотичности. Важно отметить, что при таком подходе (в отличие от того, о котором говорилось выше) мы, в общем, не зависим от самой анкеты⁸.

⁴ Эта проблема отпадает, если вопросы анкеты сформулированы предельно однозначно; но именно в этом случае мы максимально навязываем свой метаязык (у испытуемого нет возможности собственной интерпретации). Этого не происходит, однако, если не вводить предельной прецизации вопросов анкеты (у испытуемого остается свобода собственной интерпретации). Различные возможности интерпретации в последнем случае и могут составить материал для типологии.

⁵ По аналогичному принципу строится лингвистическая типология Базелла.

⁶ Т. е. нерасчлененный тем способом, о котором говорилось в § 1.

⁷ Причем тем полнее, чем больше вопросов в анкете.

⁸ Существенно также и то, что испытуемый сосредоточен непосредственно на своих ответах на вопросы анкеты и от него остаются скрытыми, таким образом, действительные критерии нашей оценки.

ОПИСАНИЕ ОДНОЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ С ПРОСТЫМ СИНТАКСИСОМ¹

М. И. Лекомцева, Б. А. Успенский

0. Гадание на игральных картах как относительно простая семиотическая система может представлять интерес для общей семиотики (например, для разработки методов дескриптивной семиотики), а также для общей лингвистики, поскольку для определения языка необходимо сравнивать его с другими семиотическими системами² (а для этого надо разработать семиотическую типологию, путь к которой — через единообразное описание различных семиотических систем). Можно предположить, что описание простых семиотических систем так же существенно для построения общей теории семиотики, как описание простых игр (рулетка, игра в кости, «крестики и нолики») для построения математической теории конфликтных ситуаций.

Мы будем описывать гадание на картах в двух системах терминов: сначала будут изложены полевые данные гадания через метаязык лингвистической терминологии (разд. 1), далее основные выводы будут описаны в терминах логической классификации семиотических явлений Пирса-Морриса³ (разд. 2).

В заключение системы карточных гаданий сравниваются с естественными языками (разд. 3)⁴.

¹ Авторы выражают большую благодарность Ю. В. Кнорозову, любезно согласившемуся предоставить материалы и дать консультации.

² См. F. de Saussure, Cours de linguistique générale, Paris, 1960, p. 32—35; Л. Ельмслев, Прологомены к теории языка, сб. «Новое в лингвистике», М. 1960, разд. 21.

³ C. Morris, Foundations of the Theory of Signs, 1938.

⁴ В работе употребляются нижеследующие знаки. Обозначение наименований: А — туз, К — король, Д — дама, В — валет, 10 — десятка, 9 — девятка, 8 — восьмерка, 7 — семерка, 6 — шестерка. Обозначение мастей: Л — пики, † — трефы, ◊ — бубны, V — черви. Масть пишется справа от наименования (например КЛ — король пик). Для обозначения нескольких карт одного наименования употребляется знак × (например, 3×9 — три девятки).

1. Полевые данные гадания на картах (описываемые через метаязык лингвистической терминологии).

1.0. Лингвистические термины удобны для описания семиотических систем (очевидно потому, что лингвистика разработана лучше других семиотических дисциплин). Заметим, что практически лингвистические термины образуют в настоящее время метаязык семиотики. Примеры этого — термин «язык», который употребляется сейчас в науке для обозначения любой знаковой системы (в функции программы) — ср. такие выражения, как «язык биологии», «язык математики»; термин «слово» в математических текстах; лингвистическая терминология современной молекулярной биологии и т. д.

Поэтому мы будем описывать гадание на картах, пользуясь некоторыми лингвистическими терминами.

1.1. Гадание на картах представляет собой язык, который в терминах Н. Хомского может быть определен как «язык с конечным числом состояний»⁵.

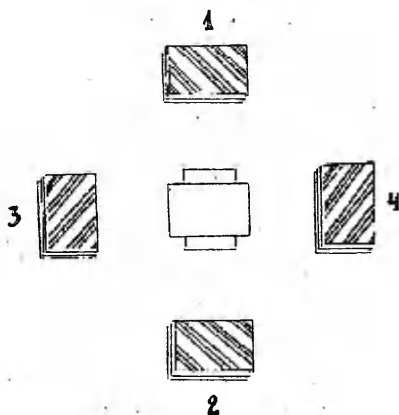
1.2. Характеристика любой системы карточного гадания состоит из следующих частей:

а) Раскладка — т. е. механизм порождения фраз.

б) Словарь, объясняющий значение карт. Бывают случаи, когда несколько карт составляют новое значение, выводимое из их исходных значения [например $КЛ + 10A$ — «удача в делах», 3×9 (три девятки) — «удивление» и т. д.]. Такие последовательности считаются идиомами; по функции они аналогичны отдельным картам (словам).

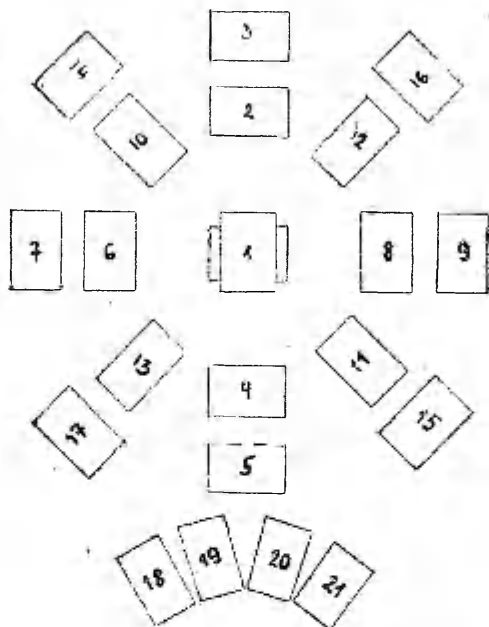
1.2.1. Раскладка. Задается механизм порождения фразы (раскладка). При этом каждой фразе может приписываться некоторый ключевой семантический показатель, в плане которого она читается (например: «что было», «что будет», «что успокоит» и т. д.). В прилагаемом описании гадания на колоде из 36 карт карты раскладываются следующим образом.

1-я раскладка. Выбирают фигуру, на которую гадают («сердце»). Вытаскивают наугад карту (№ 1) и кладут открытой на эту фигуру (что на сердце). Колоду раскладывают на 4 кучки в следующем порядке (см. рис. 1).



⁵ Н. Хомский. Три модели описания языка, «Кибернетический сборник», М. 1961, стр. 241.

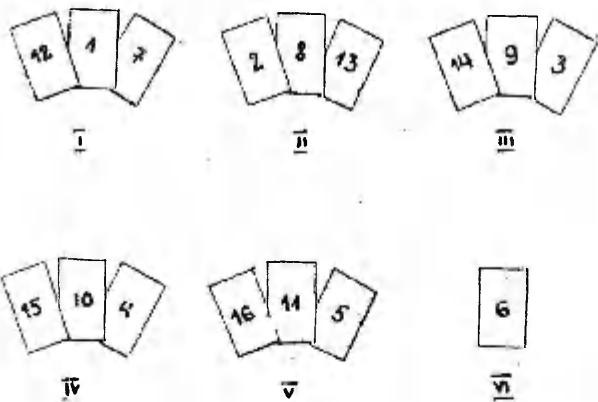
Далее №№ 2—3 кладутся из кучки 1, №№ 4—5 из кучки 2, №№ 6—7 из кучки 3, №№ 8—9 из кучки 4, из оставшейся колоды последовательно №№ 10—17. Затем сбрасывают три карты и кладут № 18, еще три карты и № 19 и т. д. (см. рис. 2).



Основную роль играют № 1 и №№ 18—21 (которые берутся в руки), показывающие, что у данной osoby «происходит на сердце» (1-я фраза). Карты №№ 2, 3, 10, 14, 12, 16 показывают «думы и события близкие» (происходящие) (2-я фраза); №№ 4, 5, 13, 17, 11, 15 — «думы и события более отдаленные» (3-я фраза).

2-я раскладка. Отбрасываются попарно карты одного наименования, сначала одного цвета, потом разных цветов (отброшенные карты более в гадании не участвуют). Оставшаяся колода тасуется и из нее вытаскиваются по одной карте, пока общее количество карт (включая оставшиеся после попарного сбрасывания) не достигнет 16.

Эти 16 карт тасуют и раскладывают на 6 кучек в порядке изображенном на иллюстрации (см. рис. 3). Значения кучек: I «для Вас», II «для мысли», III «для сердца», IV «что будет», V «что не ожидаете», VI «что Вас успокоит» (фразы 4—9).



1.2.2. Словарь. В описываемой системе карты имеют следующие значения (см. таблицу) ⁶.

	Λ	†	◇	V
A	Большая неожиданная неприятность. (+ 10Λ) — смерть. (+ KA) — казенный дом. (+ KA + A†) — бумага из казенного дома.	Письмо. (+ K† или D†) — трефовый дом.	Большой интерес. (+ A†) — интересное письмо, (+ K◇ или D◇) — бубновый дом.	Червоный дом. (+ A†) — нежное послание.
		4 × A — исполнение желаний. 3 × A — перемена в надеждах и предприятиях.		
K	Важное лицо.	Брюнет.	Блондин.	Шатен.
	K + D той же масти — семейный человек. Присутствие D той же масти на K, на которого гадают, усиливает вероятность событий, указываемых картами, которые окружают D. 4 × K или 3 × K — большое или малое мужское общество.			
D	Скука	Брюнетка.	Блондинка.	Шатенка.
	D† + D◇ + DV — женское общество. 4 × D — сплетни. Присутствие K той же масти на D, на которую гадают, усиливает вероятность событий, указываемых картами, которые окружают K. Всякая D в присутствии DA означает хитрую даму.			

⁶ Фигура, на которую гадают, не входит в идиоматические конструкции, за исключением сочетаний королей и дам друг с другом.

	Λ	†	◇	V
B	Неприятные хлопоты. (+ КΛ) — хлопоты по службе или вообще деловые.	Хлопоты той масти, к которой принадлежит В. 4 × В — большие хлопоты.		
10	Неприятность. (+ КΛ) — удача в делах или по службе.	Перемена в жизни. (+ 9 †) — полная перемена в жизни.	Деньги. (+ A ◇) — большие деньги. 3 × 10 — перемена в жизни.	Свадьба (+ 9V) — полная свадьба.
	4 × 10 — перемена обстоятельств к лучшему.			
9	Потеря. (+ ДΛ) — сердечная скука.	9 + Д или К той же масти — сердечное расположение.		Обручение.
8	Болезнь. (+ КΛ) — свидание с КΛ.	Слезы. 8 + К или Д той же масти — свидание.	Вещи.	
	4 × 8 — любовное свидание.			
7	Ссора. (+ КΛ) — разговор с КΛ.	Разговор.		
	4 × 7 — пустые разговоры.			
6	Неприятная дорога. (+ КΛ) — дальняя дорога.	Дорога к соответствующей масти.		

2. Семиотическое описание гадания на картах.

2.0. Далее система гадания описывается в терминах логической классификации семиотических явлений.

2.1. Прагматика.

Система гадания как простая семиотическая система с малым словарем всегда содержит возможность нескольких интерпретаций. Гадающий (обозначим его А) всегда обладает несколькими степенями свободы (количество которых уменьшается от начала гадания к концу). Выбор той или иной интерпретации всецело определяется прагматикой.

а) *Прагматические задачи гадания и специфика прагматики гадания.*

К гаданию обычно обращаются, чтобы получить уверенность в той или иной программе поведения («что судьба скажет»). Из этого и исходит А. У А имеются прежде всего психологические задачи: ему нужно сильно подействовать на того, кому гадают (обозначим его Б) и привести его в какое-то крайнее психическое состояние — либо спокойное, либо взволнованное. Б ищет не просто совета или участия, но объективной информации относительно будущего (причем считается, что А обладает мистической способностью дать такую информацию). Таким образом, другая задача А — дать программу поведения.

Средством объективизации при гадании является словарь. Словарь состоит из постоянных элементов, принимаемых за основные и достаточные для описания всех возможных событий. Словарь определяется теми основными ситуациями, которые встречаются в данном этническом коллективе. Показательно в этом отношении сравнение цыганского и французского гадания (так КА во французском гадании — «врач», в цыганском — «судебный пристав», а в русском «должностное лицо»; французское значение «перемена в жизни» конкретизируется в цыганском как «риск в игре и предприятии»). Обычными ситуациями, которые моделируются в гадании, являются семейная и деловая ипостаси («марьяжная» и «казенная»). В этих планах чтения карт получают конкретные значения.

Значения карт известны и А и Б. При этом значения эти выступают означаемыми (планом выражения), означаемое же может быть известно только Б, который подставляет из своей ситуации конкретные значения в переменные-означающие (например, интерпретирует слова «благосклонный брюнет» как какое-то знакомое лицо); если же значение не подставляется, фраза естественным образом забывается (опускается).

Таким образом А и Б употребляют одну и ту же систему гадания, но по-разному. В терминах треугольника Г. Фреге (знак — значение — денотат) можно сказать, что А оперирует только значениями и знаками в узком смысле слова, а Б — подставляет денотаты, дополняя этот треугольник, так что в целом треугольник выступает только в акте коммуникации А и Б. Это является характерной чертой и других программирующих систем.

б) Моделирующая функция гадания при интерпретации настоящего и прошедшего.

Для убедительности гадания от А требуется не только представить будущее, но и изложить настоящее и прошлое Б, где Б может контролировать А. Здесь возникает конфликтная ситуация, поскольку и А и Б знают правила гадания (значения карт) и Б знает свое настоящее и прошлое, но не сообщает о нем А.

Ситуацию относительно настоящего и прошлого можно описать как *парную игру с пассивным противником*, где делаются

личные ходы, а элемент случайности вводится за счет того, что не все карты участвуют в раскладке некоторых систем. (В цыганском гадании в раскладке участвуют все карты и в этом смысле оно соответствует *игре с полной информацией* — например, шахматам) ⁷.

Ход А состоит в том, что он произносит какое-то предложение, интерпретирующее часть карт; ход Б — реакция на это. Перед интерпретацией (если это было невозможно — то в процессе ее) для А необходимо собрать как можно больше информации о Б. Показательно, что цыганский табор, уходя из деревни, оставлял в условленном месте, закодированную информацию о жителях и готовящихся событиях; профессиональные городские гадалки могли иметь специальную службу информации (нечто вроде сысского отделения). Количество информации накапливается по ходу гадания в связи с ответной реакцией; в процессе гадания выбираются наиболее волнующие Б моменты, на которых сосредотачивается особое внимание. На данном материале и собранной ранее информации последовательно строятся гипотезы, правильность которых проверяется. Сказанным обуславливается порядок чтения карт. Первыми читаются наименее информативные карты (например «перемена»), от которых потом переходят к картам, несущим все большую информацию. В этом отношении показательны последовательные раскладки карт, где одни и те же карты получают более определенное значение.

Таким образом гадание прошлого и настоящего представляют собой игру, при успешном исходе которой завоевывается доверие Б; если же этого не получается (т. е. при проигрыше игры), то А обычно отказывается от продолжения гадания («не вышла карта»).

В результате моделируется внутренний и внешний мир Б (у которого устанавливаются условные связи между терминами А и собственными конкретными подстановками).

в) *Программирующая функция гадания при интерпретации будущего.*

Далее А приступает к предсказыванию будущего Б. Здесь выступает уже не моделирующая, но программирующая функция. При программировании у А уже гораздо меньше степеней свободы, многое определяется самой системой (уже сложившейся ситуацией). Таким образом, все гадание в целом можно определить как самопорождающую систему.

Результат гадания может создавать у Б определенную психическую настроенность, которая вольно или невольно влияет на дальнейшее поведение Б, корректируя его в сторону предска-

⁷ См. Р. Д. Льюса, Х. Райфа, *Игры и решения*, М. 1961.

занной программы. В этом смысле можно говорить о реальности предсказывания будущего.

В прагматике гадания могут использоваться и парапсихологические способности гадающего.

2. 2. Семантика.

а) Субъект и предикат в гадании.

Карты по своим значениям принадлежат либо к классу субъектов (лица), либо к классу предикатов, причем наиболее ключевой показатель — лицо, кому гадают (Б).

б) Ключевые планы в гадании.

Как было сказано (см. 2. 1) значения могут конкретно интерпретироваться в зависимости от общего плана (ипостаси), в котором раскрывается ситуация (обычно марьяжный или казенный план), а также в зависимости от частных планов («для сердца», «для мысли», «что будет», «что успокоит» и т. д.); ср. роль ключа в музыке или квантора в математике. Этот общий план относится ко всем фразам гадания (ко всему «тексту»), а частные определяют отдельные фразы.

Совокупность этих планов (общих и частных) с основными значениями карт и составляют реальные значения.

в) Описание основных значения карт.

Семантику приведенной системы гадания (основные значения карт) можно описать при помощи нижеследующей таблицы семантических множителей (см. прилагаемую таблицу).

Пояснения к таблице.

В вертикальной легенде таблицы множители выписаны в значении определяющего, в горизонтальной — в значении определяемого.

Таблица относительно проста — подавляющее большинство значений описывается парами семантических множителей. Заметим, что число множителей можно сократить, однако тогда таблица усложняется и становится менее наглядной (появляются многочленные значения⁸, для наглядного изображения которых требуется многомерное пространство). В то же время предполагается, что предлагаемые семантические множители действительно не только для описываемой системы, но для большинства систем гаданий на картах.

Если имеется многочленное значение, например: «неприятные хлопоты» — «неприятность, разговоры, дела» (где левый множитель определяет правый), можно описать его через двучленные или как: «неприятные дела» + «разговорные дела» (т. е. считать, что каждый атрибут непосредственно определяет самый правый множитель) или как: «неприятные разговоры» + «разговорные дела» (т. е. считать, что каждый множитель определяет тот множитель, который следует справа). В таблице предлагаемого типа удобнее избрать последний способ⁹.

⁸ Под многочисленными значениями понимаем значения, для описания которых необходимо более двух семантических множителей.

⁹ В таблице используются следующие знаки: цифровые показатели у обозначения карты (1, 2 ...) применяются при многочленных значениях, которые сведены к двучленным; причем при значении-определяемом показатель стоит справа от обозначения карты, а при значении-определяющем показатель пишется слева; номера двучленных значений, которые соответствуют одному многочлену одинаковы. Например, значение «потеря» складывается

ТАБЛИЦА

определяемое \ определяющее	1. Известие	2. Дом	3. Неприятное	4. Приятное	5. Дорога	6. Разговор
1. Известие	A†					
2. Дом						
3. Неприятное			AA, 10A		6A	7A, 3BA
4. Приятное	AV + A†					
5. Дорога						
6. Разговор						7†, 7◇, 7V, 8 + K, 8 + Д
7. Вещи					10◇, 10◇ + A◇	
8. Интерес (чувство)	A◇ + A†			4 × A		4 × Д
9. Марьяж					9V	4 × 8
10. Перемена						
11. Дело (казенное)	AA + + KΛ + + A†	AA + + KΛ		10A + + KΛ		4(BA + + KΛ)
12. Мужчина			² (AA + + 10A)			
13. Женщина						4 × 7
14. Блондин		A◇ + K◇, A◇ + Д◇			6◇	
15. Брюнет		A† + K†, A† + Д†			6†	
16. Шатен		AV			6V	

ТАБЛИЦА

7. Вещи	8. Интерес (чувство)	9. Марьяж	10. Перемена	11. Дело (казенное)	12. Мужчина	13. Женщина	14. Блондин	15. Брюнет	16. Шаген
	ДА								
19A	8†		8A			Д+ +ДА			
	9+Д, 9+К		4×10						
				В, 4×В, ВА ³ , (ВА+КА) ⁴					
8◇			9A ¹ , (AA+10A) ²						
	A◇		3×A						
		10V, 10V+9V							
			10†, 10◇+10V+ +10†						
					КА				
					К◇	Д◇			
					К†	Д†			
					КV	ДV			

2.3. Синтаксис. Порядок чтения карт, как говорилось выше (2.1), определяется их семантикой. Начинают с субъектов (лиц). Значение предикатов (остальных карт) можно распределить по силе, которая определяет порядок чтения; причем сила карты обратно пропорциональна количеству информации, которая содержится в ее значении (см. 2.1.).

Таким образом синтаксис системы гадания на картах весьма прост — порядок чтения элементов очень свободен, как и следует ожидать от простого языка с резко ограниченным словарем (ср. язык морских сигналов).

3. Система гадания на картах в сравнении с естественными языками.

Система гадания есть язык с конечным числом состояний (см. 1.1) — с ограниченной семантикой и очень простым синтаксисом (см. 2.3). Последовательность чтения при гадании определяется не порядком карт, а их семантикой (что можно сравнить с некоторыми искусственными языками ограниченной семантики).

Типологически язык гадания должен быть отнесен к числу изолирующих. При этом в некоторых системах значения карт регулярно варьируются в зависимости от положения (т. е. от того, как легла карта), которое может определяться особенностями раскладки или же субстанцией материала (некоторые системы гадания, например, рассчитаны на ассиметричные карты, где имеется верх и низ). По форме это явление аналогично парадигме в словах естественных языков, по содержанию же оно отличается тем, что значения парадигмы — не реляционные, а специфицирующие (это можно уподобить, таким образом, словообразовательной парадигме, особенно в изолирующих языках).

Различное чтение значений карт в зависимости от исходной (данной) ситуации аналогично варьированию значения в зависимости от контекста в естественных языках. Ср. язык аранта, где сколько-нибудь значительный текст не может быть воспринят без предварительного искусственного воссоздания ситуации с помощью драматической инсценировки¹⁰, т. е. отрезок текста

из значений квадратов 7.10 и 3.7. Из показателя при названии карты в квадрате 7.10 видно, что к нему нужно определение, номер которого должен соответствовать номеру определяемого. Такое определение находим в квадрате 3.7.

Знак «,» значит «или»

Знак «+» значит «и»

Последовательности, которые состоят только из обозначений наименования, но не масти (например 8+К) означают, что имеются в виду любые карты данного наименования какой-нибудь одной масти.

¹⁰ См. А. Sommerfelt, *La langue et la société*, Oslo, 1938, p. 124. Ср. также: С. Д. Кацнельсон, *Язык поэзии и первобытная образная речь*, «Известия ОЛЯ АН СССР», т. 6, 1947, вып. IV.

столь многозначен, что практически не имеет значения вне ситуации.

Как и в естественных языках предыдущие слова влияют на последующие слова, и предыдущие фразы — на последующие фразы.

Аналогично естественным языкам, системы гадания обусловлены социально-этнически (см. 2. 1).

В гадании может иметь место известная засекреченность некоторых связей; этим гадание близко секретным аргю замкнутых обществ.

ПРОСТЕЙШИЕ СЕМИОТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И ТИПОЛОГИЯ СЮЖЕТОВ

Б. Ф. Егоров

Необычайно бурное развитие семиотики, естественно, повлекло за собой изучение разнообразных знаковых систем. Объектом исследования оказалось и гадание на картах. Новаторская и умная статья (точнее — тезисы статьи) М. И. Лекомцевой и Б. А. Успенского¹ дала нам много ценных и интересных положений. Однако один из главных тезисов статьи — то, что система гадания «содержит возможность нескольких интерпретаций» и гадающий «всегда обладает несколькими степенями свободы» (стр. 84) — в настоящей работе фактически не принимается, т. к. в указанной статье акцент сделан на изучении прагматики «игры» гадалки и обратившегося к ней; в конечном счете предполагается «профессиональное» гадание, когда гадалка ведет со своей наивной жертвой игру — отгадывание (отгадывание прошлого и настоящего); при такой «игре», особенно когда жертва не смотрит на карты или ничего в них не понимает, можно говорить не о нескольких, а о бесчисленных степенях свободы, т. к. для «профессиональной» гадалки карты — чистая фикция, ибо информация получается не от карт, а от внешнего (и внутреннего) облика объекта, от его реакции на слова гадалки и т. д.; даже предсказание будущего делается такой гадалкой чаще всего не по картам: на основе изучения характера жертвы конструируется ее будущее, способное дать наиболее «корыстный» эффект. При наличии бесконечного множества степеней свободы и, соответственно, вероятностных исходов, подобный метод гадания вообще не подлежит научному изучению как знаковая система (он может представить, однако, большой интерес для теории игр и для психологов).

Между тем, «честное» гадание (наиболее распространенное в кругу знакомых лиц и при авто-гадании), как правило, является жесткой системой, почти лишенной свободы выбора. Каждая

¹ М. И. Лекомцева, Б. А. Успенский, Гадание на игральном картах как семиотическая система, Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., изд. АН СССР, 1962, стр. 84—86.

карта сама по себе имеет в этой системе одно значение, которое может варьироваться только в отдельных случаях, причем опять же строго обусловленных (лишь в контексте всей раскладки создаются различные оттенки — об этом см. ниже). Такая система выработалась, очевидно, в процессе многовекового развития, в процессе длительного отбора наиболее значительных и наиболее разнообразных действий и следствий. В этом виде она и привлекает наше внимание как система сюжетов.

В качестве примера возьмем одну из систем гадания, имевшую распространение в Петербурге—Ленинграде² (пользуюсь случаем выразить благодарность С. А. Николаевой, ознакомившей меня с этой системой). Данная система является лишь вариантом бытующих в России способов гадания (разумеется, в настоящее время гадание как «серьезный» атрибут быта почти вымерло в нашей стране, сохраняясь главным образом как игра-забава).

В зависимости от объекта гадания (т. е. «на кого» происходит гадание; в дальнейшем — просто «объект») из карт-«лиц» выбирается соответствующая (в данной системе лицами являются лишь короли и дамы); при личном, «очном» гадании, конечно, отпадает по этическим соображениям пиковая дама, но при «заочном» гадании, особенно на женщину, которую гадающий имеет основание считать «злодейкой», в принципе возможно использование и пиковой дамы. Значения лиц, а также остальных карт, которые в отличие от лиц-субъектов, могут быть названы предикатами, т. е. картами состояния или действия, приведены в нижеследующей таблице. В ней, а также в дальнейшем изложении названия карт даются сокращенно: ТТ — трефовый туз, ПК — пиковый король, ЧД — червовая дама, БВ — бубновый валет, Т10 — трефовая десятка и т. д. При гадании употребляется колода из 36 карт.

Как видно, большинство карт имеет, как правило, одно значение, лишь некоторые в особых случаях приобретают особые смыслы или оттенки (существенную роль здесь начинает играть контекст).

Гадание протекает следующим образом. Из колоды последовательно вынимаются пары карт, до тех пор, пока не появится карта, на которую гадают (в дальнейшем — «карта объекта»). Парная с ней карта — это то, что находится «рядом» с объектом, «близка» ему. Карта объекта (1) кладется в центр, остальные карты снова собираются в колоду и перетасовываются. Затем происходит раскладка карт, подробности которой, как не

² Систем гадания на картах существует великое множество; необычайно обширна и литература, описывающая разные способы. Назовем лишь несколько книг на русском языке: «Гадальные карты знаменитого проф. Сведенборга», М., 1859; «Гадание о прошедшем, настоящем будущем», М., 1891; «Полное руководство к гаданию на картах», СПб., 1912.

Масть До- стоин- ство	Трефы	Пики	Червы	Бубны
Туз	казенный дом (при ТК и ТД — их дом)	Удар (при ПК и ПД — их дом)	семейный дом (при ЧК и ЧД — их дом)	получение письма
Король	«казенный» (служащий) че- ловек, пожилой или вдовец	военный	женатый чело- век, не старый	холостой
Дама	пожилая дама или вдова (при ТК — его дама)	злодейка (но при ПК — его дама)	не старая за- мужняя жен- щина (при ЧК — его дама)	девушка
Валет	хлопоты в свя- зи с «казен- ным» домом (при ТК и ТД — их хло- поты)	хлопоты на- прасные (не- приятные) (при ПК — его хло- поты)	хлопоты семей- ные (при ЧК и ЧД — их хло- поты)	хлопоты веселые
10	большая перемена	неприятность, болезнь (при ПК — интерес к субъекту)	семейная карта	большие деньги
9	перемена (при Т10 — очень большая пере- мена; при ТК и ТД — сердеч- ное отношение к субъекту)	неприятность, болезнь (при П10 — очень плохо; при ПК и ПД — серд- ечное отноше- ние к субъекту; при ПД — зло- дейский замы- сел)	семейная лю- бовь (при ЧК и ЧД — их лю- бовь к кому- либо)	небольшие деньги (при Б10 — очень большие деньги)
8	«казенный» разговор	неприятный разговор (при ПК — разговор с ним)	семейный раз- говор	веселый разговор
7	«казенное» свидание	позднее свид- ание (при ПК — свидание с ним)	скорое свидание	веселое свидание
6	«казенная» дорога	дальняя дорога	ближняя дорога	ранняя, приятная дорога

имеющие существенного значения, мы опускаем; опишем лишь результат раскладки. Две карты (2, 3), а затем еще четыре (4—7) кладутся на карту объекта — это то, что у объекта «на сердце». Остальные карты располагаются восемью группами вокруг центра следующим образом:

22	24	27
20, 21	23	25, 26,
	2, 3	
16, 17	1	18, 19
	4, 5, 6, 7	
8, 9,	12	13, 14,
10	11,	15

Вне раскладки, как видно, остаются девять карт (они отбрасываются и в гадании не участвуют).

Карты 8—15 характеризуют прошлое объекта («что было»), 16—19 — настоящее («что рядом»), 20—27 — будущее («что будет»). «Чтение» карт происходит в такой последовательности: вначале читаются карты «на сердце» объекта (сперва 2—3, затем 4—7), потом «что было» — «что рядом» — «что будет». Порядок карт внутри группы может иметь значение, исключая центр, для всех групп; здесь важно расположение карт по отношению к центру, к объекту: чтение происходит от центра к периферии, т. е. в последовательности, скажем, 1—17—16 или 1—(13, 14)—15. Объект, который грамматически здесь выступает в качестве субъекта, «приобретает» крайнюю карту через (благодаря) промежуточную (-ые). Например, если карта 16 означает дорогу, а 17 является лицом, то объект из-за данного лица окажется в дороге; если же, наоборот, 16 — лицо, а 17 — дорога, то к объекту «через дорогу» прибывает (прибыло, прибдет) это лицо. Понятно, что разный смысл получают фразы «свидание благодаря деньгам» — и «деньги благодаря свиданию» и т. д. Короче говоря, синтаксис при чтении всех восьми периферийных групп требует «прямого» порядка слов (от центра к крайней карте) и не допускает инверсии (лишь в отдельных случаях порядок карт нейтрален: например, Т9 при ТК и ТД и в крайнем и в среднем положении будет означать сердечное отношение к объекту). В результате создается структура, в которой сумма как будто бы однозначных элементов порождает сложное целое, где от того или другого соотношения элементов существенно меняется общий смысл.

После прочтения всей раскладки следует гадание, «с чем останется» объект (т. е. каков конечный результат данного или

задуманного периода жизни объекта). Возможны и дальнейшие раскладки на тему «что успокоит» или — «для тебя» (объекта), «для дома» (семьи), «для сердца» и т. п. Так как при этих гаданиях участвует очень ограниченное число карт (от 3 до 9), то вместе с пред-гаданием (определение по парной карте к карте объекта, что «рядом») они создают весьма примитивные фразы, поэтому их можно без ущерба для дела не принимать во внимание и в дальнейшем рассматривать лишь основную раскладку.

Чтение этой раскладки порождает целую «историю» жизни объекта, создает *сюжет*. Количество сюжетов необычайно велико, хотя и конечно. Даже если пренебречь вариантами, порожденными порядком карт внутри группы, и учитывать лишь возможности нахождения карт колоды в качестве карты объекта, затем в группах «на сердце», «что было», «что рядом», «что будет», то по формуле сочетаний количество сюжетов будет равно $\approx 12 \cdot 10^{22}$.

При учете же всех вариантов, возникших из-за разного расположения (перестановок) карт внутри каждой из периферийных групп, то это число должно быть увеличено еще в 100 раз и превратиться в 12 септильонов, т. е. $12 \cdot 10^{24}$. Если три миллиарда жителей земного шара будут ежеминутно делать новую раскладку карт, то они исчерпают все варианты через десять миллиардов лет непрерывной работы (а срок жизни солнечной системы на будущее исчисляется приблизительно в 8 миллиардов лет: разумеется, люди найдут себе на этот период более интересные и важные занятия).

Громадное количество сюжетов, однако, создано очень ограниченным набором знаков — 36 картами. Здесь возникает один из самых кардинальных вопросов сюжетологии — проблема «первоэлемента». Академик А. Н. Веселовский на материале фольклора, античной и средневековой литератур выдвинул в качестве сюжетного элемента мотив, «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»³.

Таковыми мотивами, являются, например, затмение солнца, увоз девушки и т. п. В. Я. Пропп в свое время задался целью создать полный реестр мотивов (он более точно назвал свои первоэлементы функциями) волшебной сказки и получил, исследовав 100 сюжетов из сборника сказок Афанасьева, 31 функцию: «Один из членов семьи отлучается из дома», «К герою обращаются с запретом», «Запрет нарушается» и т. д.⁴ Казалось бы, что функции можно разделить на еще более мелкие единицы: «герой», «отъезд», «запрет», «вредитель», «обман», «борьба», которых окажется по крайней мере вдвое меньше, чем 31. Но в том-то и дело, что эти единицы не дадут нам ничего для пони-

³ А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, стр. 500.

⁴ В. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928, стр. 36—72.

мания сущности волшебной сказки, ибо они не могут свободно соотноситься друг с другом: именно к герою обращаются с за- претом, а не к вредителю или дарителю; именно вредитель на- казывается (30-я функция), а не герой или его помощник. Син- кретичное мышление оперировало цельными отрезками, сами по себе представлявшими небольшие сюжетики, которые неде- лимо переходили из сказки в сказку; поэтому дальнейшая диф- ференциация функций В. Я. Проппа лишена смысла.

Усложнение жизни и возникновение стихийной диалектики в мышлении привело к более гибкому и вольному соотношению (в сознании художника) между отдельными элементами одной функции, не говоря уже о том, что появилось много совершенно новых элементов и функций (кстати, чрезвычайно интересной была бы работа, показывающая такой процесс распада моти- вов-функций на более дробные единицы и появления новых, происходивший, очевидно, в течение многих веков; ср., напри- мер, по методу В. Я. Проппа, сюжет «Руслана и Людмилы» с традиционными сюжетами волшебной сказки). Распад мотивов на составные части (в первую очередь — на субъекты и предика- ты), входящие в свободные взаимоотношения друг с дру- гом, — характерная особенность литературы нового времени. А рост количества элементов увеличивает соответственно число связей между ними, что в свою очередь усложняет структуру в целом. Поэтому наивны попытки все многообразие, например, мировой драматургии свести к трем десяткам ситуаций⁵.

Хотя возникновение гадания на картах относится к глубокой древности, но современные системы — плод новой эпохи. Каж- дая карта здесь не мотив, не «сюжетик», а элемент, лишь в со- вокупности с другими порождающий сюжет. В свою очередь, каждый элемент (карта) не подлежит дальнейшему делению: все 36 карт являются уже неразложимыми элементами.

Классификация этих элементов весьма затруднена, если не считать самого общего деления на субъекты (лица) и предика- ты (действия или состояния). В нашей системе нельзя заметить какую-либо иерархию по масти или достоинству, по эстетиче- ским или этическим категориям и т. п. Антиномия, слабо наме- ченная в лицах (противоположность по полу) и в мастях (по- жилой — молодой, женатый — холостой), совершенно отсут- ствует в предикатах. Последние, впрочем, могут быть условно объединены в 12 групп, при учете, что многие достоинства имеют для всех или некоторых мастей общий тип значения: 1) пере- мена; 2) хлопоты; 3) болезнь; 4) получение денег; 5) любовь; 6) семья; 7) разговор; 8) свидание; 9) дорога; 10) удар; 11) по- лучение письма; 12) пребывание в каком-либо доме.

⁵ См. G. Polti, Les 36 situation dramatiques, Paris, 1894.

В контексте эти 12 групп предикатов приобретают более конкретное значение (некоторые — 2, 7, 8, 9 — по крайней мере, четыре варианта общего смысла). Интересно, что при групповой классификации почти все значения нейтральны в этическом и эстетическом отношении (лица даже при подстановке масти продолжают, как правило, оставаться нейтральными; исключением является ПД — но лишь при отсутствии ее «кавалера»: «служебное» положение ПК освобождает ПД от какого бы то ни было осуждения или даже этического подозрения). Сами по себе группы предикатов 1, 2, 6, 7, 8, 9, 11, 12 — нейтральны. Только 4 и 5 носят явный положительный смысл, а 3 и 10 — отрицательный (очевидно, благодаря своей единичности: как правило, эти группы включают одну, редко две карты). Предикаты большинства же групп получают оценку лишь при уточнении масти и стоимости: хлопоты — неприятные (ПВ), хлопоты — веселые (БВ), разговор — неприятный (П8), разговор — веселый (Б8) и т. д. Получается, что вторая часть условного значения карты («стоимость», «достоинство») обозначает как бы самое состояние — действие, а первая часть («масть») — как бы вносит что-то качественное, оценочное, атрибутивное.

Показательно однако, что ряд предикатов даже при подстановке масти и стоимости не сужают (не уточняют) значения: сама по себе дальняя дорога или казенное свидание ничего (или почти ничего) еще не говорят нам. Особенно это относится к Т10 и Т9, составляющим группу предикатов 1. «Перемена» настолько обширный термин, что фактически он охватывает все остальные группы предикатов: любой из них вносит перемену в жизнь объекта (субъекта). Было бы заманчиво, конечно, ввести такой порядок чтения, когда от менее информативных карт переходят к более информативным⁶ (например, от Т10 к ПТ или Б9). Но в нашей системе гадания количество информации, несомое данной картой, не влияет на порядок чтения (может быть, поэтому следует считать «перемену» охватывающей не *все* другие знаки системы, а все *остальные* возможные предикаты, не содержащиеся в таблице значений?). Да и строго говоря, невозможно абстрактно измерить относительное количество информации или даже создать иерархическую шкалу: в каждом конкретном контексте может значительно увеличиваться информационный смысл данной карты, тем более при учете субъективной вариативности (в отношении к карте) объекта гадания, если он является слушателем или зрителем процесса раскладки и чтения. Для некоего объекта более информативная, на первый взгляд, карта в данном контексте может оказаться значительно менее количественной (и качественной), чем мало информативная, и наоборот. Как и при восприятии

⁶ Так, например, описывают известную им систему гадания М. И. Лекомцева и Б. А. Успенский (ук. соч., стр. 86).

художественного произведения, человек не может избежать субъективных ассоциаций, поэтому одному значению знака может соответствовать несколько (если не бесчисленное множество) вариантов денотата. Но — опять же как в искусстве — существует тем не менее объективная система *однозначных символов*, которая может быть записана «формулами» (т. е. условными знаками карт) или в виде раскладки — квадрата, или, что удобнее, в «развернутом» виде, в строку, где сохранен порядок чтения карт по группам, а в рамках каждой группы карты располагаются в том порядке, как они должны читаться согласно правилу прямого порядка слов. Для временных слов следует ввести условные знаки, например: на сердце — {}, что было — <>, что рядом — [], что будет — (). Группы внутри каждого слоя можно отделять точкой с запятой. Карту объекта обозначим курсивом. Вот, например, запись одной раскладки: *ЧД* {Ч7, Т6; ПВ, ТВ, Ч10, БТ} <ПК, ЧТ, П6; Т7, П8; ТК, Б9, Т8> [ТТ, БК; Ч9, ЧК] (Б7, Б10, Ч8; Ч6, БВ; ПД, ПТ, П7).

Следовательно, можно условно и однозначно, как шахматную партию, записать сюжет гадания (который будет в дальнейшем интерпретирован, с подробностями фактическими и эмоциональными, любым читателем).

Задача несравненно более трудная стоит перед исследователем сюжетов художественных произведений. Запись полного текста сделана писателем с привлечением громадного запаса поэтического словаря и насыщена, с другой стороны, идеями, эмоциями, ассоциациями автора (дальнейшее привнесение «субъективности» читателя само собой разумеется, оно аналогично чтению раскладки карт, только опять же более сложно). Здесь для «формулировки» предстоит не простое разграфление таблицы 4×9 , с внесением соответствующих значений карт, а необычайно трудное исследование по выработке самих принципов классификации. Одни принципы нужны будут исследователю, занимающемуся, так сказать, синтаксисом сюжета, сюжетной грамматикой, диалектикой соотношения элементов сюжета; другие — историку сюжетов и т. д. В каждом случае придется создавать особые шкалы. У нас, литературоведов, нет еще, к сожалению, сюжетных «таблиц Менделеева». То, что подобные таблицы должны быть созданы в ближайшие годы, вряд ли нуждается в доказательстве⁷. Сравнительное изучение литератур, эпох, писателей, направлений сильно тормозится из-за отставания сюжетологии; в замороженном состоянии находится теория сюжета, хотя предварительного материала более чем до-

⁷ Правда, до сих пор еще существуют противники вообще типологии в литературоведении (дескать, уничтожается специфика неповторимой индивидуальности произведения, писателя и т. д.). Почему-то они не протестуют против классификации, скажем, характеров в психологии или типов в антропологии. Там, очевидно, систематика не подавляет своеобразия индивидуумов. Но почему же она противопоказана литературоведению?!

статочно. Исследователи литературных сюжетов могли бы уже теперь воспользоваться услугами современных вычислительных машин⁸, но они не смогут этого сделать до тех пор, пока не будет выработанная строгая и точная система классификации.

Какую-то помощь могут оказать сюжетологам уже созданные системы сюжетов, в частности — рассмотренная система гадания на картах. Конечно, литературоведу не обойтись двумя-тремя измерениями, как гадальщику (масть, достоинство, группа времени), если не считать простых систем — типа детективных новелл⁹. Придется создавать многомерные таблицы. Но основные измерения гадательной системы войдут в нее как частный случай. Главным измерением, например, для литературоведо-фабулиста, и здесь останется, условно говоря, достоинство, которое включит помимо лиц и действий-состояний еще группировку предметов и понятий-идей. Аналогом масти в сюжетно-фабульной таблице будет таблица признаков и оценок, т. е. этико-эстетическая и качественная. Этот ряд особенно важен для передачи в наших формулах оценки автором (автором произведения) изображаемых событий и героев. Возможны шкалы времени, пространства и др. (в системе гадания большинство «обстоятельственных» категорий — места, причины, следствия — выражено самими предикатами; и здесь их можно включить в шкалы действий и состояний или предметов и понятий, добавив сюда также категории времени, цели и др.).

Разумеется, ограниченный набор знаков грозит обеднить многообразие связей и смыслов сюжета, но в том-то и задача, чтобы найти такие единицы, которые отразили бы в совокупности все существенные особенности структуры, необходимые для *данного* исследования (никогда, конечно, даже наиподробная формула сюжета не заменит сам текст в целом, как произведение искусства; точно так же никакой литературоведческий опус не может стать заменителем объекта исследования). Когда будут выработаны нужные приемы «сегментирования», деления на элементы, то компактная система классификации создастся весьма быстро при помощи дихотомии и антиномий.

Значительную сложность представит для шифрования литература XX века, необычайно суггестивная, ассоциативная, часто метафорическая и метонимическая. Сами по себе метафоры и метонимии еще не создают неразрешимых трудностей: подразумеваемое может быть передано в скобках или в виде знаме-

⁸ В ближайшие годы широкое распространение машин-педагогов и машин-экзаменаторов сделает проблему «формулировки» сюжетов еще более остро актуальной.

⁹ См. Ю. К. Щеглов, К построению структурной модели о Ш. Холмсе, «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., изд. АН СССР, 1962, стр. 153—155; И. И. Ревзин, К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи), «Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1964, стр. 38—40.

нателя (-ей). Неизмеримо более трудная задача — обозначить формулами смысл целого, сложной системы, где слагаемые приобретают нечто новое или где они получают совсем новый смысл не по обычным правилам, известным читателю (как, например, ПД приобретает разные значения в разных контекстах), а по каким-то совершенно особым ходам авторской мысли, т. е. когда это новое (сумма слагаемых плюс новое — или же новое вместо суммы или вместо части суммы) не возникает автоматически благодаря контексту, а требует особого обозначения. Проблема возникновения сложных структур из простых элементов будет специально интересовать исследователя сюжетной грамматики. Ему придется создавать особые знаки для характеристики различных способов взаимоотношения элементов, может быть, используя для этого лингвистическую «алгебру» Л. Ельмслева¹⁰.

Многое еще предстоит разрешить. Чрезвычайную трудность встретит исследователь при попытке отобразить внетекстовые связи с текстом, при формулировании стихотворных сюжетов. Нужно будет также продумать проблемы «масштабов» (с какой подробностью и при каких критериях масштаба шифровать сюжет для каждого конкретного способа исследования) и еще десятки крупных и мелких проблем. Но все это — насущная задача ближайшего будущего. В заключение специально оговариваемая в расчете на потенциальных недоброжелателей, что формализация, вообще — *математизация* литературных процессов с целью более точного (более доказательно) исследования ничего общего не имеет с формализмом. Ученый будет оперировать не с «голой формой», а с самыми наисодержательными элементами, будь это анализ сюжета, стиля, стиха или еще какой-либо категории или аспекта. Эта «математизация» должна противопоставить точный научный анализ бездоказательной болтовне любого рода субъективистов от литературоведения. «Мышление, восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно *правильное* <...> — от истины, а подходит к ней <...> *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*»¹¹.

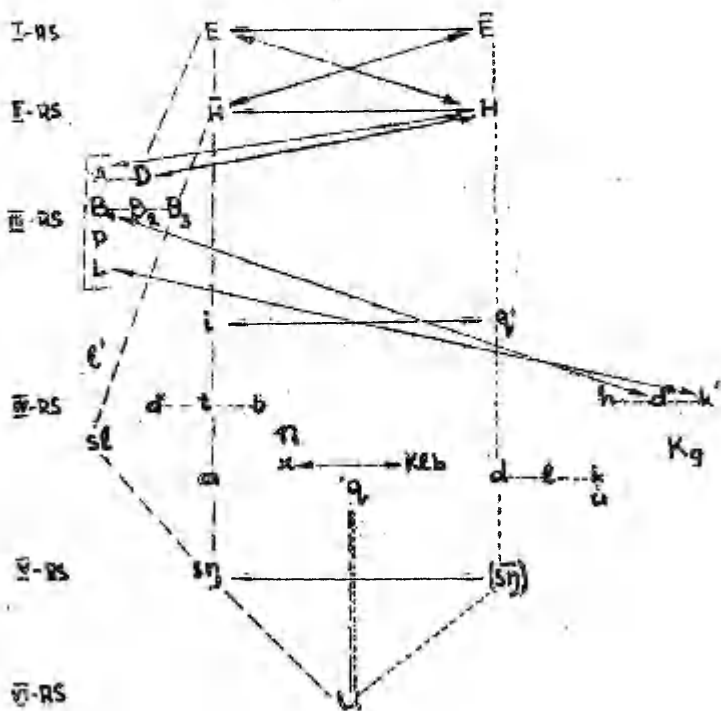
¹⁰ Луи Ельмслев, Пролегомены к теории языка (в сб. «Новое в лингвистике», в. I, М., 1960, стр. 264—389).

¹¹ В. И. Ленин, Философские тетради, М., 1936, стр. 166.

К ОПИСАНИЮ НЕКОТОРЫХ КЕТСКИХ СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

В. В. Иванов, В. Н. Топоров

Таблица I



Объекты системы RS и их различительные элементы

Условное обозначение объекта	Название объекта	Различит. элементы					Актуальность
		Положительность отрицательность	Время	Пространство	Стихия	Класс существ	
1	2	3	4	5	6	7	8
E	Eş	+	t_0	верх	(небо)	(мужчина)	(+)
\bar{E}	Kaleş	—					
H	Tomæm	+	t_0	верх, S (юг)		женщина	+
H	Noşadæm	—	t_0/t_m	низ, N (север)	земля	женщина	+
A	A bæ	+	t_m/t_f	низ—верх, N—S		мужчина	—
Д	Dox	+	$t_m/t_h/t_f$	низ—верх, N—S		мужчина (кет)	—
B ₁	Ba næ	+	t_h/t_c	оба берега Енисея		мужчина—кет	—
B ₂	ToRæt	+	t_h/t_c	оба берега Енисея		мужчина—кет	—
B ₃	Be egæn	+	t_h/t_c	оба берега Енисея	лес	мужчина—кет	—
P	Purtos	+	t_u			гибрид (полумертвый)	—
L	Ľesovkin	+	t_h/t_n	оба берега Енисея		мужчина—кет	—
d l k	dötetæm ştıyş kaj-guş	—	t_h/t_c		лес	духи	+
u	u guş	—	t_n/t_c		вода	дух	+

1	2	3	4	5	6	7	8
a	aləl	+	t _n	дом	коллектив	дух	+
q	qip-boat	±	t _n /t _c		коллектив	медведь	+
ş	şır	—	t _n /t _c /t _m		вода	бобр	—
b	bit	+	t _n /t _c	низ—верх, N—S	вода	птица (гагара)	+
d	dı'	+	t _n /t _c	низ—верх, N—S	небо	птица (орел)	+
t	tıγ	+	t _n /t _c	низ—верх, N—S	вода— небо	птица (лебедь)	+
sl	şel	+	t _n /t _c		лес	олень	+
q'	qıř	—	t _n /t _m		небо	небесное тело (месяц)	+
i	'i	+	t _n /t _m		небо	небесное тело (солнце)	+
h	hamga-	—	t _n /t _h /t _c	берега Енисея	лес	некет (эвенк)	+
d''	dəRət	—	t _n /t _h /t _c	берега Енисея	лес	некет (юрак)	+
k'	kyŋş	—	t _n /t _h /t _c			некет (русский)	+
l'	lak	+	t _n /t _h /t _c	берега Енисея	лес	некет (селькуп)	+
j	jug		t _n /t _h /t _c	берега Енисея		кет-некет (юг)	+
X	Xun	+	t _c			человеко- образное существо	—
Klb(=X̄)	Kalbəsəm	—	t _c			человеко- образное существо	—

1	2	3	4	5	6	7	8
Kg	Kaşgət	—	t_c		лес	человеко-образное существо — некет	+
N	Nuɣam	+	t_c			человеко-образное существо	—
sɲ	ʃeniɲ	+	$t_m/t_n/t_p/t_f$	низ—верх N—S	коллектив—небо	шаман	+
sɲ	ʃeldə ʃeniɲ	—				шаман	+
U	u bej	±	$t_m/t_n/t_p/t_f$	низ—верх	человек—медведь	дух	+

О. Кетские религиозно-магические знаковые системы (RS) могут быть описаны посредством введения шести уровней различных объектов, выступающих как знаки-личности: I-RS, II-RS, III-RS, IV-RS, V-RS, VI-RS. Распределение объектов (знаков-личностей) по этим уровням и последовательность уровней определяются характером их моделирующей функции и степенью включенности в повседневные ситуации, степенью упорядоченности каждого из уровней, числом объектов каждого уровня и степенью открытости каждого уровня. Как отдельную религиозно-магическую систему можно рассматривать, во-первых, каждый уровень (всего 6 систем), во-вторых, набор отношений между парами любых двух уровней (например, RS_{I-II} , т. е. набор отношений между I-RS и II-RS; RS_{I-III} ; RS_{I-IV} ; RS_{I-V} ; RS_{I-VI} и т. п., всего 15 систем), в-третьих, наборы отношений, в которых может участвовать каждая из 6 систем первого типа и каждая из 15 систем второго типа.

1. Первый уровень I-RS обладает наиболее высокой моделирующей функцией, т. е. отображает весь кетский мир и является «универсальной моделирующей системой». С этим связана наибольшая абстрактность объекта E и наименьшая степень включенности его в конкретные повседневные ситуации, хотя в принципе каждая ситуация включена в него. Число объектов этого уровня равно единице, т. е. минимально (т. к. пустые уровни нами не рассматриваются), однако, этот единственный объект может раздваиваться, чем достигается наиболее высокая организованность данного уровня (I-RS) по сравнению с другими. На уровне RS объекту E приписан предикат P'_1 «быть на самом верху».

2. Второй уровень II-RS, как и первый I-RS, может быть описан двояко: как состоящий из одного объекта, в дальнейшем обозначаемого символом \bar{H} , и как состоящий из противопоставления $\bar{H} \leftrightarrow H$ (ср. Eş-Kaleş, т. е. $E \leftrightarrow \bar{E}$). О втором элементе \bar{H} практически известно лишь то, что он противопоставлен H , о котором известно существенно больше. Если объект E рассматривался как элемент универсальной моделирующей системы, то \bar{H} может рассматриваться как объект, моделирующий все отрицательное по отношению к члену коллектива (включая элементы уровней VI-RS, V-RS и IV-RS). С меньшей моделирующей способностью связано наличие большого числа конкретных предикатов, позволяющих описать \bar{H} как личность с определенной биографией: P_2 «быть вредоносной», P_1 «находиться внизу», P_3 «быть женщиной, соответствующей некоторому описанию» (типа бабы-Яги).

Вторым членом противопоставления на уровне II-RS является объект \bar{H} . Каждому из трех предикатов, приписанных \bar{H} , противостоит противоположный предикат, приписанный H : P'_2 «быть благостной», P'_1 «находиться вверху», P'_3 «быть женщиной, соответствующей некоторому описанию, существенно отличному от описания \bar{H} ». Наличие далеко идущего параллелизма и построение предикатов \bar{H} (существенно менее конкретных и мало засвидетельствованных) по образцу предикатов H позволяет думать, что отношения между ними несимметричны и могут быть вторичными.

К 1—2. Между объектами первого и второго уровней (I-RS и II-RS) имеются следующие отношения: E противопоставлено \bar{H} так, что отношение $E \leftrightarrow \bar{H}$ аналогично отношениям $\bar{E} \leftrightarrow E$ и $\bar{H} \leftrightarrow H$: \bar{H} функционально сближается с E , тогда как \bar{E} сближается с H .

Таким образом, из трех противопоставлений

- (1) $\bar{E} \leftrightarrow E$
- (2) $\bar{H} \leftrightarrow H$
- (3) $\bar{E} \leftrightarrow H$,

где E и \bar{H} слабо документированы (а возможное противопоставление этих двух последних элементов вообще не засвидетельствовано), наиболее древним можно признать только третье. Поэтому с диахронической точки зрения уровни I-RS и II-RS можно свести к одному I-II-RS, содержащему два элемента E и \bar{H} . Применительно к этому периоду \bar{H} следовало бы отнести к одному из более нижних уровней, тогда как \bar{E} пришлось бы исключить. Позднейшее раздвоение уровня I-II-RS привело к раздвоению объекта E на \bar{E} и E и к вовлечению \bar{H} в уровень II-RS. Этот процесс, формально аналогичный самоконструиро-

ванию автоматов (ср. расщепление языковых элементов, например, фонем т. п.), содержательно можно описать в связи, с одной стороны, со сменой материнского рода отцовским, вследствие чего Е перемещается на верхний уровень по сравнению с объектом Н, который приобретает отрицательный знак, с другой стороны, со структурированием знаков, возникающих благодаря переинтерпретации анимистических представлений.

3. Уровень III-RS отличается от двух предшествующих уровней в ряде отношений. Во-первых, этот уровень обладает существенно меньшей моделирующей способностью, т. к. на нем моделируется не вся вселенная или не все отрицательные или положительные начала, а некоторые более конкретные ситуации, обычно исторические, понимаемые в таком широком смысле, который включает и некоторые мифологические ситуации, вводимые в более конкретные исторические или пространственные рамки. С этим связано то, что объекты уровня III-RS используются для объяснения соответствующих исторических или географических явлений.

Во-вторых, уровень III-RS отличается от двух первых уровней тем, что на этом уровне особую роль играет время: впервые здесь появляется историческое время (t_h), которое сталкивается с мифологическим временем (t_m), выступающим на этом уровне в качестве системы отсчета (инерциальной системы). Само историческое время определяется объектами уровня III-RS, создающими его членение. Этот временной ряд в принципе может сколь угодно близко подходить к настоящему времени рассказчика (t_n) и продолжаться в будущем времени (t_f).

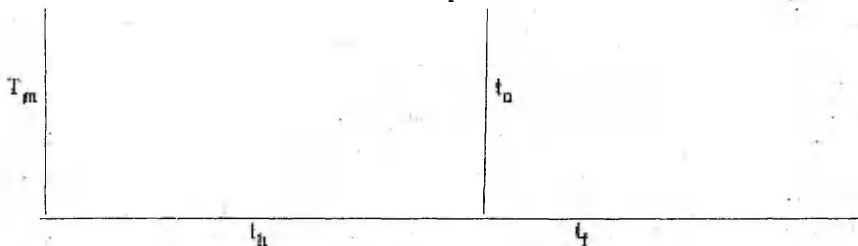
В-третьих, специфика уровня III-RS определяется тем, что только на этом уровне в качестве объектов выступают героимодели, поведение которых должно служить программой для поведения других членов коллектива. Поэтому, в отличие от двух первых уровней, где хотя бы потенциально существует два противоположных начала ($E \leftrightarrow \bar{E}$, $H \leftrightarrow \bar{H}$), на уровне III-RS все объекты выступают как носители положительного начала. Если на первых двух уровнях положительному началу соответствовал только один объект, выступавший, таким образом, в роли абстрактного воплощения добра (например, \bar{H}), не находящегося в борьбе с каким-либо конкретным злом, то на уровне III-RS каждый из объектов соответствует положительному началу, противопоставленному в некоторой конкретной ситуации такому воплощению злого начала, у которого в борьбе с объектом уровня III-RS проявляются более конкретные черты. На этом противопоставлении в данной конкретной ситуации строится сюжет, которым и определяется функция соответствующего объекта. Таким образом, объекты этого уровня могут быть охарактеризованы не столько постоянными предикатами, общими

для них всех или специфическими, сколько их местом в сюжетах, где они противопоставляются объектам других уровней. Иными словами, парадигматическое место объектов уровня III-RS определяется по их синтагматическим отношениям.

В-четвертых, число объектов уровня III-RS существенно больше, чем число объектов предшествующих уровней. Кроме того, в отличие от уровней I-RS и II-RS, уровень III-RS является принципиально незамкнутым, т. е. в него могут быть введены и новые объекты за счет пополнения тех объектов, которые находятся в t_h , но ближе к t_n , чем все другие объекты в t_h . Но эта возможность реализуется лишь в очень небольшой степени по ряду причин, в том числе, из-за количественных ограничений, регулирующих общее число объектов уровня III-RS, остающегося, видимо, в пределах 7 ± 2 .

Отношения между объектами уровня III-RS могут быть описаны в зависимости от их места на шкале времени:

Шкала времени



Первый класс объектов уровня III-RS находится на пересечении t_m и t_n , т. е. существует одновременно и в мифологическом времени и в историческом, а также предполагается для t_i ; второй класс объектов этого уровня находится только на шкале t_h , т. е. только в историческом времени; третий класс объектов уровня III-RS находится на пересечении t_h и t_n , т. е. существует одновременно и в историческом времени и в настоящем времени рассказчика. Для объектов уровней I-RS и II-RS признак времени несущественен, т. к. они относятся к нулевому времени (t_0).

Объекты первого класса А и D, помимо того, что они объединяются, в частности, принадлежностью к мифологическому времени, имеют ряд других общих черт: и D и А являются первыми культурными героями кетов, с которых начинается шаманская и историческая традиция. Поэтому их можно рассматривать как точки отсчета в этой традиции (ср. упоминания их в рассказах о сотворении земли). Они объединяются и сходной функцией в тех сюжетах, где они противопоставлены Н. Оба они выступают в функции культурных героев и шаманов, причем у одних информантов на первый план выступает функция

героя, у других — функция первого шамана. Синкретизм их функций приводит к тому, что объяснение одного и того же явления одними информантами связывается с А, другими — с D. Вместе с тем имеются достаточные основания для того, чтобы различать два эти объекта. Прежде всего, они не совсем совпадают во времени: А выступает в качестве первого человека в истории, тогда как о D рассказывается, что его смерть отдалена от t_n промежутком в 300 лет. Кроме того, время возвращения А и D на землю в будущем не совпадает: в t_f возвращение D следует за возвращением А и причинно им обусловлено (из чего уже следует несовпадение этих двух объектов). Объекты А и D различаются и по конкретному пространственному приурочению в бассейне Енисея (не севернее Келлога). А (в отличие от D) проделывает путь с юга на север по Енисею и с земли на небо не циклически, а единожды. Наконец, сюжеты, в которых участвуют А и D, обычно различаются, а в том единственном случае, где сюжеты совпадают (рассказ о возвращении на землю в t_f), они выступают как два различных объекта. Если А является героем-моделью прежде всего благодаря своим действиям, то D дает программу поведения коллектива в словесной форме.

Объекты второго класса V_1, V_2, V_3 — в отличие от А и D, с которыми они никогда не связаны сюжетно, — находятся только в историческом времени (t_n) вне всякой связи с t_m, t_n и t_f . С этим связано то, что они используются для моделирования исторических ситуаций, где V_1, V_2, V_3 противопоставляются в качестве кетов (К) не-кетам (\bar{K}). Судя по сюжетам, в которых выступают V_1 и V_3 , они противопоставлены друг другу как идеальный герой-богатырь, совершающий воинские подвиги и наделенный соответствующими атрибутами (черемуховая палица, давшая имя герою), герою-небогатырю, особенно тесно связанному с лесной природой и потому наделенному чудодейственными охотничьими способностями. Объект V_2 в тех случаях, где в сюжете противопоставляется V_1 — V_3 , примыкает к V_1 , но специфические для V_1 качества война-богатыря выступают у V_2 в ослабленном виде.

Помимо объектов А, D, V_1, V_2, V_3 , к уровню III-RS могут относиться и некоторые другие объекты, в частности, большие шаманы прошлого (например, Р). Возможно, что в этот же уровень III-RS могли включаться и некоторые другие объекты, соответствующие личностям, выступавшим в трагической ситуации в противопоставлении $K \leftrightarrow \bar{K}$. Оба указанных качества — принадлежность к числу больших шаманов и участие в трагической ситуации — присущи объекту L. Объект L моделирует трагическую ситуацию, связанную с тем, что временной ряд t_n заканчивается и не имеет продолжения в t_f (ср. другой рассказ о безымянном шамане, где содержится предсказание, относя-

щееся к t_f). В этой моделируемой ситуации победа \bar{K} над K приводит к окончанию ряда t_h и к замыканию уровня III-RS.

К 1—2—3. Из объектов уровня III-RS только объекты первого класса обнаруживают связи с объектами предшествующих уровней (I-RS и II-RS).

Объект D уровня III-RS связан с обоими объектами уровня II-RS. К указанным выше отношениям (1), (2), (3) можно присоединить аналогичное отношение.

(4) $D \leftrightarrow H$,

благодаря чему все объекты уровней I-RS и II-RS и объект D уровня III-RS оказываются связанными одинаковыми отношениями по горизонтали (в пределах уровней) и по вертикали (отношения между уровнями). Объект A уровня III-RS входит в отношение (5) $A \leftrightarrow H$. К 4—5—6. Следующие три уровня IV-RS, V-RS, VI-RS в ряде отношений существенно отличаются от трех предыдущих (I-RS, II-RS, III-RS). Каждый из этих уровней не является замкнутым; вместе с тем никто из кетов не представляет себе полного состава трех уровней. Объекты этих уровней с точки зрения системы RS выступают не индивидуализированно, а как представители целых классов объектов. Три этих уровня включены в повседневный мир современного кета и определяют его ежечасное поведение. С этим связано то, что подавляющее число запретов и предписаний, регламентирующих повседневное поведение, относится к объектам этих трех нижних уровней. Объекты уровней IV-RS, V-RS и VI-RS находятся либо в t_n , либо в t_h , но вблизи от t_n . Перечисленными особенностями этих уровней определяется то, что они являются в принципе неэпическими, хотя отдельные объекты этих уровней могут выступить в эпосе в качестве вспомогательных элементов. Поддержание эпической традиции в настоящее время может осуществляться за счет перерабатывания в эпос материала этих трех уровней, который сам по себе не является эпическим.

4. К уровню IV-RS принадлежат различные объекты, которые моделируют пространственное и социальное членение кетского мира, каждому из сегментов которого может быть сопоставлен объект (или класс объектов) уровня IV-RS. При этом обычно объекты уровня IV-RS моделируют сегменты кетского мира с прагматической точки зрения, т. е. в зависимости от пользы или вреда для членов коллектива. Следует отметить, что все эти сегменты вместе взятые не дают полной мозаики (полного описания кетского мира), и поэтому всякая классификация объектов этого уровня является несколько условной. Тем не менее для обозрения объектов этого уровня удобно их разделить на несколько пересекающихся классов. К одному классу уровня IV-RS можно отнести объекты, связанные с моделированием земной (лесной и водной) природы: d , l , k , u («пузыри земли», ср. кетск. $baŋdə$ $[ʃtyʃ]$ «земляной дух», $baŋd$ «злой земляной

дух»). Эти существа и поныне обитают в лесах и реках; в имеющихся рассказах они чаще характеризуются по издаваемым ими крикам, чем по внешнему облику (с этим может быть связано, то, что некоторые из этих существ способны к различным превращениям); не во всех рассказах эти существа намеренно зловредны, но они всегда выступают как олицетворение сил, чуждых коллективу (ср. рассказ о Кайгусь, которая была бесшлювесна, т. е. не владела кетским или человеческим языком). Из-за малой степени индивидуализации этих существ различия между ними не очень отчетливы. Некоторые сведения могут быть извлечены из сюжетов, в которых эти объекты выступают: это обычно или сказочные сюжеты, или бытовые рассказы из жизни рассказчика или его близких; число таких рассказов в принципе неограниченно, т. к. каждый кет может выступать в такой сюжетной комбинации.

К другой группе IV-RS'' внутри того же уровня IV-RS принадлежат такие объекты, как а, моделирующие элементарные единицы кетского коллектива (дом, очаг). В отличие от предыдущей группы, моделирующей чуждые и враждебные кетскому коллективу силы природы, объекты этой группы моделируют систему охраны благополучия человека и его дома; таким образом, противопоставление IV-RS' \leftrightarrow IV-RS'' моделирует различие дома, чума, своего, свойственного человеческому коллективу — и леса, чуждого, свойственного нечеловеческой природе.

Третья группа IV-RS''' включает таким объекты, которые моделируют одновременно и часть лесной природы, чуждой кетам (подобно IV-RS'), и сам кетский коллектив (подобно IV-RS''). Поэтому противопоставление чуждого и близкого кетам здесь нейтрализуется: один и тот же объект q выступает и как страшный представитель лесной природы, враждебной человеку, и как добрый покровитель коллектива, в котором может быть воплощена душа родственника. В этом смысле ритуал воспитания медведя и другие обряды (в том числе охотничьи), связанные с культом медведя, можно рассматривать как способ его перевода из группы IV-RS' в группу IV-RS''. Эти две функции обнаруживаются и в очень распространенных сюжетах, связанных с медведем: во многих рассказах бытового характера медведь выступает как персонаж, входящий в группу IV-RS' (подобный l или d), тогда как в некоторых сказках медведь предстает как доброе волшебное начало, покровительствующее человеку данного рода (подобно а). Можно предположить, что статистическое значение медведя в подобных сюжетах может быть связано с двойственностью его функций.

Если относительно культа медведя сохранились достаточно полные, хотя и пережиточные, свидетельства, то в отношении других ижвотных, входящих в ту же группу IV-RS''', существо-

вание аналогичных представлений может быть реконструировано по косвенным данным и в очень неполном объеме. К этим данным относится употребление соответствующих объектов в волшебных животных сказках (ср. сказку, где в одной и той же функции употребляются многие различные животные последовательно) и система табуистических запретов и примет, связанных с этими животными и птицами. Некоторые из этих животных и птиц используются как культовые символы: b , d' , t , причем t и b в некоторых контекстах противопоставлены друг другу в связи с различием верха и низа (ср. шаманский костюм).

Особый класс объектов, которые можно отнести к уровню IV-RS, образуют противопоставленные кетам не-кеты. Объекты x и $x = klb$ в сказочных сюжетах противопоставлены друг другу как носители доброго и злого начал, т. е. $x \leftrightarrow \bar{x}$ (где злое начало x в некоторых текстах связано с предикатом P'_4 «быть четырехпалой»). Группа объектов x , klb , Kg , N объединяется тем, что все они могут выступать в качестве специфических героев волшебной сказки и мыслятся в сказочном времени (t_c), которое определенным образом связано с историческим, а также и с мифологическим.

К 1—2—3—4. Почти все объекты уровня IV-RS связаны с объектами других (высших или низших) уровней. С объектом E уровня I-RS непосредственно связаны объекты группы IV-RS''. Опосредствованным образом объекту E противопоставлены те объекты, которые (как d , l , klb) связаны с объектом N уровня II-RS (и тем самым, с \bar{E} уровня I-RS). Наконец, объект i связан с E , истоки культа которого могли быть связаны с почитанием солнца. С \bar{E} непосредственно связан объект t , который состоит у него на посылках, и объект sl . С объектом N уровня II-RS связаны объекты разных классов внутри уровня IV-RS. Объекты d и l и объект klb (который в некоторых вариантах сказок выступает в той же функции, что и l) связаны с N прежде всего по своей функции как представители отрицательного начала; кроме того, объекты l и klb связаны с N сюжетно, т. к. их происхождение объясняется в рассказе о низвержении N . Наконец, объект klb объединяется с N не только параллелизмом противопоставлений ($N \leftrightarrow \bar{N}$, $N \leftrightarrow \bar{E}$ ($klb \leftrightarrow x$) $=$ $(x \leftrightarrow \bar{x})$), но и наличием предиката P'_4 , который в одних вариантах приписывается N , в других — klb , в третьих — лягушке, выступающей в той же функции в звериной сказке. Кроме лягушки, из класса животных с N непосредственно связан объект ξ , который служит воплощением N . Из класса космических явлений с N связан объект q' (в рассказе о низвержении N , где упоминаются l и u). Таким образом, исследование свя-

зей объектов уровня IV-RS с объектом Н позволяет выявить внутренние связи между объектами на уровне IV-RS. С объектом Н непосредственно связан объект t.

Связи объектов уровня IV-RS с объектами уровня III-RS обнаруживаются в сюжетных противопоставлениях, где объект b соотносится с объектом D, объект d' связывается с D, объект s противопоставляется объекту A, объект sl связывается с B₃ (и тем самым B₃ выступает в роли тотема, характерной для класса животных на уровне IV-RS), sl связан с A. Не-кеты (чаще всего h) постоянно противопоставляются объектам B₁, B₂, B₃, выступая в t_h в роли хора, а не героев. Особый случай представляет Kg и отождествляемый с ним Īte, выступающий как герой — не-кет. Объекты Kg и N занимают промежуточное положение между уровнями IV-RS и III-RS. Линии связи между объектами уровня IV-RS и объектами высших уровней соответствуют диахроническим путям развития объектов высших уровней, образовавшихся из объектов анимистического или тотемического культа путем их персонификации, снабжения их внесюжетными предикатами, установлением более четких противопоставлений и т. п.

5. Объектами уровня V-RS является s_h. При этом имеются в виду те особенности поведения шамана, которые отличают его от других людей (камлание, гадание и другие виды шаманской деятельности); в остальных актах своего поведения, общих для него и других членов коллектива, шаман не является объектом s_h. Объект s_h может иметь много различных проявлений (аллошаманы), каждое из которых является реальным человеком, но индивидуальные различия между ними не играют существенной роли, если аллошаман не перешел в класс великих умерших шаманов и не стал тем самым объектом уровня III-RS (ср. выше о L). Конкретные индивидуальные представители объекта s_h меняются, причем человек, становящийся представителем этого объекта s_h, испытывает перерождение, объясняемое вселением в него духов. Сами эти духи могут рассматриваться как объекты уровня V-RS и приобретать индивидуальные черты (ср. наличие собственных имен у некоторых из этих духов). Объект s_h может моделировать только то, что связано с человеком, основными событиями на его жизненном пути и основными потребностями человека. Каждому из таких основных событий или потребностей соответствует определенный тип поведения шамана: ср. поведение, соответствующее функции врача (или более широко: лица, осуществляющего систему охраны от бед); предсказателя и посредника между людьми и духами (в том числе медиума на спиритических сеансах в черном чуме), поэта или сказочника-имитатора. Осуществление этих функций облегчается тем, что шаман (не как обычный человек, а как дух) может передвигаться в пространстве, во времени, а также в на-

правлении от человека с ограниченными и постоянными свойствами к существу, на время наделяемому чудодейственными способностями, которые могут постепенно возрастать.

В принципе в каждой сфере деятельности шамана он может не только охранять от бед (как обычно делают шаманы у кетов), но и причинять вред, т. е. потенциально возможно противопоставление $s\eta$ (белый шаман) \leftrightarrow $s\eta$ (черный шаман). Это противопоставление реально есть у некоторых соседних народов: в литературе о кетах черные шаманы как таковые не описываются, но нами были записаны данные о противопоставлении $aqtədə \text{ } \eta eni\eta$ (в смысле «хороший шаман», т. е. белый шаман) \leftrightarrow $\eta eldə \text{ } \eta eni\eta$ (в смысле «плохой шаман», т. е. черный шаман); по тем же сведениям, черные шаманы портят птицу, рыбу, зимнюю охоту. По данным других информаторов, сам информант, от которого были получены эти сведения, считает себя принадлежащим к числу шаманов, которые могут навредить порчу. Тем не менее $s\eta$ остается обычно лишь потенциальным членом противопоставления (ср. выше об аналогичной недоразвитости противопоставлений на первых двух уровнях), но в сходной функции могли выступать колдуны (кетск. $ba\eta oke\eta$ или $ba\eta os$, буквально «земляной человек», ср. выше о $ba\eta d\eta$ $\{s\eta t\}y\eta$ «земляной дух»). В этой функции они отчетливо противопоставлены шаманам, но занимают меньшее место в жизни коллектива (у наших информантов сведений о них не было обнаружено). Обычные шаманы ($s\eta$) могут различаться по интенсивности своих шаманских способностей (различение великих шаманов и малых шаманов, ср. также данные о шаманках, обладающих еще меньшей шаманской силой).

К 1—2—3—4—5. Для основного объекта уровня V-RS шамана ($s\eta$) его связь с другими уровнями является явной и специальной его функцией (в отличие от ряда объектов предшествующих уровней, для которых такие связи устанавливаются преимущественно путем анализа сюжетов). Наиболее отчетливой является связь объекта $s\eta$ с положительными объектами всех предыдущих уровней. С объектом E уровня I-RS связь осуществляется сюжетным образом через объект D уровня III-RS, а более непосредственно — через объекты группы IV-RS'', принадлежащих к уровню IV-RS и находящихся иногда в поражении шаманов. Вместе с тем нет никаких данных для того, чтобы видеть в шаманах просто служителей культа объекта E: отсутствие у них этой функции связано с наличием у них особой самостоятельной роли в системе RS, что и позволяет считать их объектами особого уровня. Из объектов уровня II-RS шаманы естественным образом связаны с объектом H, к которому шаманы совершают путешествия, а также посылают объекты t. Противопоставления шаманов объекту H можно вос-

становить сюжетным образом — через объект D уровня III-RS. Для объекта *sz* (черные шаманы) можно предположить более непосредственную несюжетную связь с H. С уровнем III-RS у объектов уровня V-RS обнаруживаются особенно тесные связи: объекты уровня III-RS можно рассматривать как профессиональных шаманов (D, P, L) или как таких героев, которые совмещают шаманские функции с другими (например, B₁ и A). Эта связь остается актуальной в том смысле, что, во-первых, великий шаман, перемещаясь в t_n, может стать новым объектом уровня III-RS (ср. историю мифа oL), во-вторых, дух великого шамана прошлого может помогать шаману в его действиях. Из объектов уровня IV-SR объект *sz* связан, как уже упоминалось, с «духами Эся», частично ему подчиненными. Из положительных начал уровня IV-RS шаманы особенно тесно связаны с объектами а: алэл изготавливается шаманом, с помощью алэла он гадает, наконец, функции алэла и шамана как охранителей человека частично пересекаются и частично дополняют друг друга. Из других объектов уровня IV-RS шаманы особенно тесно связаны с птицами: с объектом d' (считается, что искусство шаманства получено от орла, изображение которого часто повторяется в предметах шаманского ритуала), с объектом b (ср. изображения гагар среди шаманских атрибутов), с объектом t (через лебедей шаманы осуществляют связь с H, ср. также особую роль лебедей и некоторых других птиц в шаманских песнях). Не исключена особая связь некоторых шаманов с объектом s₁, что можно истолковать как аналогию рассказу о B₃, который вел охотников по оленьему следу и просил не убивать оленей. Есть данные о связи шаманов с другими животными, — например, ящерицей. Из космических тел, относящихся к уровню IV-RS, на предметах шаманского ритуала встречаются изображения солнца и луны (на наружной стороне бубна и т. п.). Нет никаких непосредственных сведений о взаимоотношениях шаманов с такими объектами уровня IV-RS, как d, l, ц; но известно, что шаманы, охраняя человека, противоборствуют злым духам, видимо, относящимся к уровню IV-RS. Колдуны, сходные с шаманами в том отношении, что они являются людьми, по функции своей сближаются с некоторыми злыми духами уровня IV-RS. Если шаманы связаны с птицами, то колдун («земляной человек») связан с летучей мышью, называемой «земляной птицей», и с кротом (т. е. с представителем подземного царства, ср. выше о H).

6. Подобно шаманам, которые становятся объектом уровня V-RS только после того, как в них вселяются духи (причем сами эти духи могут считаться объектами того же уровня), человек становится объектом уровня VI-RS только после того, как в него вселяется помимо шести душ и седьмая главная душа — объект U (кетск. u|bej — ульвэй), сопутствующий человеку на

протяжении всей его жизни (слово $u|bej$ означает одновременно «тьень», ср. типологические параллели в других сибирских традициях, а также аналогии в европейской литературе от Шамиссо до Шварца). Уровень VI-RS моделирует связи человека со всей живой природой, включая человеческий род, животных и растения (что имеет разительные аналогии в религиозных представлениях, специфических для Индии). Ульвэй бессмертен и переходит из одного живого существа в другое (как и другие души). Человек — отдельный член кетского коллектива является временным проявлением в t_h или в t_n таких знаков, которые сами по себе не кончаются во времени и могут быть выражены совокупностью человеческих жизней. Объект U можно рассматривать как способ взаимодействия человека как объекта уровня VI-RS с объектами других уровней. С объектом H уровня II-RS объект U связан представлением о том, что после смерти человека U попадает во власть H — либо пространственно, либо еще более конкретно: U пожирается H. С объектом A уровня III-RS объект U связан через представление о том, что A помогает U спастись от H. A должен также в t_i освободить ульвэй D, попавший во власть H, что и было причиной гибели D. Обладание U выделяет объект q из других объектов уровня IV-RS и объединяет его с объектами уровня VI-RS (к которому объект q может быть отнесен с диахронической точки зрения). С этим связаны лежащие в основе многих кетских обрядов представления о том, что медведь это умерший родственник человека; отождествление медведя с человеком (часто умершим человеком) объясняет роль медведя в сказках, ритуал воспитания медведя в человеческой семье, сознание интимных связей человека с медведем. С остальными живыми существами, являющимися объектами уровня IV-RS, человека объединяет наличие других душ, которые переселяются из человека в животное (или растение) и обратно. Шамана (объект sq уровня V-RS) и человека (как объект уровня VI-RS) объединяет наличие U, но, кроме набора из 7 душ, специфического для человека, у шамана имеется особый набор душ, сверх этого комплекта. Посредством своего набора душ шаман может воздействовать на душу человека, в частности, возвращать U человеку, заболевшему из-за того, что его U удалился от него в другое место.

Общее замечание к схеме структуры системы RS

Описанная схема (см. табл. 1) позволяет проследить возможный путь U (через посредство sq и его волшебных средств: a, d' и t) по направлению к i, H и E (первый путь, в частности, являющийся целью камлания). Противоположный второй путь, на который можно ступить при отсутствии sq , ведет в конечном счете к H через таких потенциальных пособников, как d, l и t. п.

Вместе с тем схема могла бы быть интерпретирована и как мировое дерево, ориентированное по отношению к предикатам P_1 и P'_1 . Этому соответствуют такие реальные детали кетского ритуала, как изображение мирового дерева вместе с объектами i и q' на шаманском бубне и воздвижение подобия мирового дерева перед началом камлания.

II. Заметки о гаданиях у кетов

В известном отношении с ритуалом и, в частности, с ритуальным предсказыванием связано гадание. Однако, если в ритуале предполагается определенная цель и каждый шаг в последовательности ритуальных правил и соответствующих им элементарных действий должен в конечном счете приблизить достижение конечной цели, то есть сделать так, чтобы цель, лежащая во времени t_f стала событием во времени t_n , — то в гадании речь идет о том, чтобы узнать, что находится во времени t_f , для осуществления задачи выбора соответствующей стратегии поведения. Таким образом, в гадании преследуется цель воссоздания более или менее объективной ситуации во времени t_f , тогда как ритуал (исключая не вполне ясные случаи ритуала, связанного с sp — черными шаманами) ориентирован на такую цель, которая является положительной (желанной) с точки зрения заказчика ритуала, и, строго говоря, игнорирует возможность отрицательных событий во времени t_f . При гадании заказчика интересует прежде всего выбор стратегии поведения на отрезке от t_n до t_f ; при этом информация о ситуации во времени t_f может быть неполной (в частном случае, могут отсутствовать сведения о стратегии противника, понимаемого в том смысле, какой придается этому слову в теории игр), и в этом случае гадание может рассматриваться (по крайней мере, в таких коллективах, как кетский) как аналог случайного (вероятностного) выбора стратегии поведения, который является оптимальным при игре с неполной информацией. В отличие от ритуала гадание можно считать такой неотъемлемой частью поведения любого члена коллектива (начиная с детского возраста), которая во многих случаях потеряла свой эзотерический характер и в некоторых отношениях сблизилась с семиотическими системами, сохраняющими преимущественно синтаксические функции (ср. S_g — знаковая система игры). Этому способствует и чрезвычайно простой характер самой процедуры гадания, связанный и с элементарным характером материальных орудий гадания; сами эти орудия предопределяют комбинаторные возможности, весьма сильно ограничивающие число ответов относительно ситуации во времени t_f . Эти особенности гадания соответствуют тому, что к нему прибегают гораздо чаще и в более обыденных ситуациях, чем к собственно ритуальному действию; понятно, что к

гаданию причастен более широкий (и притом не специализированный) круг людей, чем к ритуалу; поэтому ценность (или стоимость) гадания несравненно меньше, чем ценность ритуала.

По сложности, определяемой числом возможных ответов, можно выделить два основных типа гадания. Первый из них — наиболее сложный — предполагает четыре ответа в зависимости от четырех положений, которые может принимать орудие для гадания. Существенно что эта наиболее сложная форма гадания используется шаманами; орудием для него является один из материальных символов шаманского ритуала шаманская колотушка. Четыре возможных исхода определяются тем, упадет ли колотушка по отношению к гадающему рукояткой или широкой частью и раскрашенной стороной или нераскрашенной стороной. Результаты такого гадания могут быть представлены в следующей таблице, см. таблицу 3.

Различительные признаки	Возможные исходы (степень удачи в гадании)			
	1	2	3	4
1. рукоятка — широкая часть	0	1	0	1
2. раскрашенная сторона — нераскрашенная сторона	0	0	1	1

Таблица 3: Платежная матрица для гадания по шаманской колотушке.

Как видно из таблицы 3, наибольшая степень удачи (4) достигается при наличии двух маркированных признаков (рукоятки и раскрашенной стороны); полная неудача (1) — при отсутствии обоих этих признаков. Сходный тип гадания обнаруживается у некоторых соседних сибирских народов.

Целый ряд других, менее сложных, видов гадания объединяется наличием только двух возможных ответов. Переходный случай между ритуалом, описанным выше сложным типом гадания и более элементарными типами гадания представлен гаданием с помощью объекта а (алэл), осуществляемым шаманом (особенно перед ритуалом) или хозяином чума. Гадание с помощью алэла может быть более простым, предполагающим два ответа в зависимости от того, упадет ли алэл лицом вверх (положительный исход) или лицом вниз (отрицательный исход), и значительно более сложным в тех случаях, когда или алэл сам дает советы (хотя и недетализированные), выступая в своей функции объекта а уровня IV-RS, или с его помощью толкуют сны.

Связь с ритуалом (в частности, в тех его функциях, которые сопрягаются с юридическими) прослеживается в особом виде гадания («суд Божий»). Особенностью этого вида гадания яв-

ляется то, что заказчика интересует событие, случившееся во времени t_n , но оставшееся неизвестным (подобно тому, как в других видах гадания предполагаются неизвестные заказчику события во времени t_f); вместе с тем выясняемое событие (вина), относящееся к t_n , существенно для выбора стратегии в t_f . Связь с шаманским ритуалом особенно отчетливо видна в такой разновидности «Божьего суда», описанного Ануциным, когда шаман вручает тяжущимся закрученную спиральную ветку, причем вина определяется на основании предположения, что виновный будет уподоблен этой ветке (изогнут) (ср. разные типы ритуалов, основанные на магии уподобления). Из других видов «Божьего суда» есть сведения о способе установления виновности — невинности в зависимости от неудачного или удачного прыжка через обструганную рейку; виновность определяется по формуле «кто заденет, неправ: его земля к себе тянет» (существенно отметить здесь связь вины с мотивом земли, ср. роль земли как нижнего мира в описанной выше системе RS). Этому виду «Божьего суда» можно противопоставить другой вид гадания с помощью прыжков, когда тяжущиеся должны достать очищенную от коры жердь, лежащую на ветвях двух деревьев; невинность определяется по формуле «кто достанет жердь, прав: правый летит как птица» (существенно отметить здесь связь правоты с близостью к небу, ср. роль неба и птиц как посредников между шаманом и высшими уровнями системы RS). Связь с «медвежьими» ритуалами обнаруживается в том виде «Божьего суда», когда вина устанавливается с помощью медвежьего уха или зуба (их дают грызть и целовать виновному), а также при другом виде гадания, непосредственно связанном с охотничьим медвежьим ритуалом — при подбрасывании медвежьей лапы с целью выяснения того, к какому роду принадлежал медведь (ср. работу Алексеенко). Следы связи гадания с колдовскими ритуалами можно выявить в гаданиях с помощью засушенных кротов, практикуемых колдунами (см. Ануцин), ср. выше о связи колдунов с землей. Следует отметить, что при других видах гадания используются предметы, символизирующие связи шамана с небом, например, орлиное перо, а также с другими высшими уровнями системы (гадание посредством оленьей бабки, ср. выше о функции оленя и т. д.), ср. также гадание с помощью стрелы.

Наиболее вырожденным случаем гадания, вошедшего в быт или ставшего игрой (особенно у детей), является такое преобразование сложного вида гадания по шаманской колотушке, где реберная кость язя служит эквивалентом колотушки (сходство по изогнутой форме), а ответы получают по приведенной выше матрице. Существенно, что эта вырожденная форма гадания применяется именно детьми, менее всего связанными с коллективом взрослых. К числу инноваций в гаданиях, где перво-

начальное шаманское орудие заменяется его бытовым эквивалентом, относится также появившееся после начала симбиоза с русскими гадание по поведению кошки, служащей вырожденным эквивалентом алэла: приход кошки, ласкающейся к хозяину, служит доброй приметой, аналогичной выпадению алэла лицом вверх при подбрасывании (т. е. меняется план выражения гадания при сохранении плана содержания, ср. аналогичные изменения, характерные для систем SG).

III. Структура кетских загадок

В ряду разных знаковых систем, расположенных по постепенному убыванию связей с системой RS, системы типа загадок обнаруживают наименьшие связи с системой RS и наибольшие связи с системой естественного языка (LS). Применительно к современному кетскому коллективу это подтверждается, в частности, тем, что загадки передаются по традиции в качестве особых идиом, механизм построения которых в настоящее время уже не ощущается, хотя он и может реконструироваться в общих чертах, намеченных ниже. Учитывая большую близость загадок к естественному языку, можно рассматривать загадки как одно из крайних проявлений гибкости языка, разрешающей в художественной речи сколь угодно широкое понимание переносных значений слов и словосочетаний.

Суть загадок — в построении метафорических образов, соответствующих тем или иным предметам или целым ситуациям, которые в естественном языке обычно описываются и неметафорическим образом (именно поэтому их метафорическое описание в загадках может рассматриваться как расширение гибкости естественного языка). В первой части загадки («посылка») строится такое утверждение, которое, будучи понято неметафорически, расширяется в соответствии с семантическими правилами естественного языка, а будучи понято метафорически, приравнивается, т. е. становится образом или синонимом, некоторому другому выражению на естественном языке. Так, в загадке *qul 'isəqo dīdōq* «ворон летит с рыбой во рту» || *atap* «щипцы» прямое значение посылки, являющейся фразой естественного кетского языка, дано в переводе на русский язык, метафорическое же значение раскрывается во второй части загадки («ответ»). В принципе возможно обращение загадки, т. е. превращение посылки в ответ, а ответа в посылку в зависимости от принятой нами точки зрения (такая обращенная загадка может напоминать метафорические построения новейшей европейской поэзии). Однако у современных кетов такое обращение едва ли является продуктивным; если оно имеет место, то скорее всего оно проявляется в различии точек зрения загадываю-

щего (З) и отгадывающего (О). Загадывающий (З) строит уравнение типа $x = A$ (щипцы = ворон, летящий с рыбой во рту), в котором члены уравнения синонимичны в известном отношении. Отгадывающий же (О) должен выяснить, метафорой чего может быть данное утверждение А (ворон летит с рыбой во рту), которое с точки зрения О является омонимичным, так как оно может быть понято и в своем собственном значении, и в метафорическом, выступающем лишь в загадке. О, если он не знает ответа (как в случае обучения загадкам детей), подходит к А как к чему-то дву- (или много-)смысленному, восстанавливает все возможные его смыслы и выбирает в качестве ответа тот, который в данной модели мира объединяется с прямым смыслом утверждения. Таким образом, механизм загадки вращается вокруг проблемы синонимии и омонимии и является одним из крайних примеров такой резкой противопоставленности посылающего сообщение (З) и воспринимающего его (О), когда коммуникация возможна лишь при том, что О обладает выдающимися способностями (в этом, в частности, объяснение роли загадок в «судах Божьих», в предсказаниях, в культе и т. д.). Деятельность О позволяет тем самым восстановить возможные способы построения метафоры в данной модели мира и связи между элементами этой модели, раскрываемые в метафоре.

Описание некоторых формальных (синтаксических) свойств кетских загадок может быть дано с помощью следующих символов: Р (предикат), а, а', b, b', ... (предметы — аргументы), Atr (атрибут), Quant (квантификатор), Lok (локальное отношение), T (временное отношение), || (граница между посылкой и ответом), & (знак соединения), — (отрицание как семантический множитель), ' (знак вхождения в тождество в заданном отношении). Структура посылки может быть описана следующей схемой максимально полной простой посылки: Р ((a & Atr & Quant), (b & Atr & Quant) & (Lok & Atr) & T. Реально в посылке может быть пустым каждый из членов этой схемы при условии, что имеется хотя бы два непустых члена, одним из которых — либо Р, либо а, при котором в случае отсутствия Р должен быть Atr. Следовательно, возможны такие типы, как, например: Р (a & Quant) & Lok (qollol okoškædĩnti i'n haialgæt dupætæn «два (молодых) кедра стоят за окном»), Р (a) & (Lok & Atr) (kimtol altsulgæ kin haldisændĩrĩn «черви копошатся в полом пне») и т. д. Дальнейшие усложнения могут иметь место при соединении двух (или трех) простых посылок (причем некоторые члены соединяемых посылок могут быть тождественными, а различающиеся элементы могут отличаться только по семантическому множителю отрицания), например Р (a & Quant') & P'' (a & Quant') & P''' (a' & Quant' Atr) (qar deŋ oŋon, datailulin, qarĩmæs ket degdoron «пять человек шли, взобрались, пятый человек остался»), (P' () & T) & (P' () & T̄) (qonoks dũbdæt i b'ĩs

dūbdət «вечером считают и утром считают») и др. Структура ответа описывается в принципе той же схемой, но с двумя дополнительными условиями: а может выступать без всех остальных членов (наиболее типичный ответ) и невозможна комбинация двух предикатов, хотя возможна комбинация двух предметов с их атрибутами: (b & Atr) & (c & Atr) (qaddə toŋŋən, qaddə holtəŋip «шнурки шубы, застежки шубы»). Отношения между посылкой и ответом определяют оптимальное направление разгадывания, которое зависит, с одной стороны, от наличия или отсутствия синтаксического параллелизма, с другой стороны, от семантического тождества отдельных фрагментов посылки и ответа, ср., с одной стороны, загадки типа P (a) & (Lok & Atr) || P'' (b) & Lok (kimtol altsuldiŋəl bilgət dadoyaben || soŋuldiŋəl saŋdəŋəsləŋtivistij «Из пустого пня вылетают птички || Из (земляной) печи вылетают искры»). В качестве примера максимально сложного синтаксического построения обеих частей загадки при ясности направления разгадывания может быть приведена загадка (P' (a' & Atr') & Lok₁) & (P' (a' & Atr') & Lok₁) || P (b) & Lok₂ & Lok₂ (āŋŋə qo ūtədə loieŋkivistij tiri diloieŋkivistij || idəŋdə taigə oskə karkə «верхушки деревьев качаются к югу и к северу || Письма странствуют туда и сюда»).

Словари, составленные для кетских загадок и описывающие все возможные значения каждого из введенных синтаксических символов, представляют особый интерес в части, касающейся предметов, выступающих в качестве b в ответе: здесь обнаруживаются основные элементы подязыковых уровней кетской модели мира, относящиеся к человеку, дому, основным предметам обихода, в том числе и таким, которые восходят к древнейшей кетской культуре. В этой связи существенны также и обнаруженные сходства между кетскими загадками и загадками соседних народов, а иногда и народов, обитающих далеко на юге (что согласуется и с другими данными о южном происхождении кетов), ср., например, загадку типа кетского sek bis-pəŋ dokken qus dəŋas || lem «четыре брата стоят в одной шапке» || «Стол» у камасинцев и алтайцев. Архаичность некоторых загадок отражается и в их связях с древними чертами RS у кетов, ср. загадку о шаманском бубне и т. п.

IV. К записи структурных схем кетских и южных эпических и сказочных текстов

В соответствии с системой записи, впервые намеченной В. Я. Проппом в его основополагающей работе «Морфология волшебной сказки» и использованной в несколько преобразованном виде в работе авторов по реконструкции праславянского текста (см. В. В. Иванов и В. Н. Топоров. К реконструкции прасла-

вянского текста, «Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V. Международный съезд славистов», М., 1963, стр. 112—119 и стр. 122), ниже вводятся следующие обозначения: \exists («существовать»), $\&$ (соединение), \supset (импликация), $(($ (начало отношения), $)$ (конец отношения), P' (предикат «быть нечистым»); знаки для отношений или функций: R_1 (движение), R_2 (запрет), R_3 (получение информации), R_4 (превращение), R_5 (причинение вреда), R_6 (обладание), R_7 (пробуждение), R_8 (испытание), R_9 (борение): Δ (исходная точка), Σ (цель), α (наноситель вреда), β (жертва), γ (герой), δ (даритель), ε (волшебное средство); из приведенных выше таблиц 1 и 2 описывающих систему R , заимствованы символы ε (Эсь), D (Дох), b (гагара), j (юг), дополнительно введены символы H' (жена Доха), D' (сын Доха), K (кет = человек), \bar{K} (некет), x (произвольное лицо). Тогда структурная схема сказки про Ньюням (см. кетский текст и русский перевод в статье А. П. Дульзона «Кетские сказки и другие тексты», «Ученые записки Томского Государственного Педагогического института», т. XX, вып. 2, Томск, 1962, стр. 160—162) записывается следующим образом:

$$\alpha'R_5\beta' \& \gamma R_7 \cdot R_3(\beta' = x) \& \beta''R_3\gamma(\alpha'R_5\beta') \& \gamma\bar{R}_6\varepsilon \& \gamma R_7 \cdot (\gamma R_6\varepsilon) \& \delta'R_8 - \gamma (= \gamma R_8 - \varepsilon') \& \gamma R_6 - \varepsilon' \& \delta''R_8 - \gamma (= \gamma R_8 - \varepsilon'') \& \gamma R_6 - \varepsilon'' \& \delta'''R_8 + \gamma (= \gamma R_8 + \varepsilon''') \& \gamma R_6 + \varepsilon''' \& \gamma[R_1\Delta \& \alpha'R_3(\gamma = \gamma) \& \gamma R_9\alpha \& \gamma R_1]\Delta \& \alpha''R_5\beta'' \& \gamma R_9 + \alpha''.$$

З а м е ч а н и е: в данной сказке $\delta' > \delta'' > \delta'''$ (упорядочивание по возрасту).

Ниже предлагается запись легенды о гибели Доха и его сына, сообщенной на югском и русском языках Т. С. Латиковой в Ворогове 11 августа 1962 г. Более подробный русский текст: «Лет триста или более тому назад на Сыме жил шаман Дох. Он ходил со своей бабой вверх (на небо). Вниз спустится и на небо залезет. Он говорит своей бабе: «Мойся! Рубашку вымой! чтоб грязи не было. К богу надо чистыми лезть!» Баба была грязная. Грязные полезли вверх. Отец (Дох) сгорел, громом его убило — в облаке, а сына он бросил нарочно вниз. Он (Дох) говорит сыну: «В Елогуй упали!» А сын упал в Сым (и Сым и Елогуй — боровые реки). Молодые остяки в него стреляли. Он говорит им: «Меня не убейте! Меня не троньте! Я человек!» Старики говорят молодым: «Не троньте его!» Но они его убили. Там было много народу — югов. Он их всех собрал, и с Сыма утащил, и там югов не осталось». Фрагментарный югский текст с переводом:

1. Urarking. 2. Suiŋə-diŋ urardiŋ. 3. loxan byšə'. 4. Lox-warš česit konanutən. 5. Ėkknəŋ bógdononordox. 6. Dafыр fыčči desəgó bəndox. 7. Eloq(diŋ) fыčij tarpidax. 8. Sымdiŋ dadbniratiŋ. 9. Urŋə dinagab. 10. Dešá тобыгын. 11. Ei byšéien.

12. At ket. 13. Ёуасеиѳ. «1. Мойся! 2. Рубашку вымой. 3. Чтоб грязи не было». 4. Грязные полезли вверх. 5. В громе (молнии) горели. 6. Сына вниз бросил. 7. «В Елогуй вниз падай!» 8. В Сым он упал. 9. В воду упал. 10. Стреляли в него. 11. «Не троньте!» 12. «Я человек». 13. «Не троньте его!»

Запись структурной схемы легенды в приведенных выше обозначениях:

п раз

$$\exists D \ \& \ \overline{D[R_1\Delta \ \& \ DR_1E \ \& \ DR_1]\Delta \ \& \ D[R_1\Delta \ \dots \ \& \ DR_1]\Delta}$$

$$\& \ DR_3H'(P'(x) \ \& \ xR_1E \ \supset \ ER_5x) \ \& \ P'(H') \ \& \ D[R_1\Delta \ \& \ H'[R_1\Delta \ \& \ D'[R_1\Delta \ \& \ ER_2(P'(x) \cdot xR_1E) \ \& \ H'R_2 \ \& \ ER_5H \ \& \ \varepsilon R_5D \ \& \ DR_3D'(D'[R_1\Sigma) \ \& \ D'R_4b \ \& \ D'R_3(\Sigma \neq \bar{\Sigma}) \ \& \ \overline{D'R_1}\bar{\Sigma} \ \& \ \bar{K}(=j)R_1]D' \ \& \ DR_3j(=K) \ ((D' = b) \ \& \ (D' = K)) \ \& \ j(=\bar{K})R_5D'$$

Отношение R_1 в данном тексте можно рассматривать как ориентированное относительно схемы уровней I-RS, II-RS, III-RS, т. к. это отношение связывает объекты разных уровней (E, D, D', H' — последние два можно отнести к уровню III-RS), ср. сходную роль отношения R_4 , связывающего объекты D и b. Таким образом, синтагматические отношения между этими объектами в тексте связаны с парадигматической иерархией уровней системы RS.

V. О некоторых особенностях кетского изобразительного искусства

Речь идет о так называемом сюжетном рисунке, воспроизводящем одну и ту же ситуацию и изображаемом на нартных дощечках, на надверных дощечках илимок, на шаманском плаще, нагруднике, бубне (а в дегенерированном виде — на обечайке бубна и костяной мерке для пороха) — всего около двух десятков рисунков, опубликованных в трудах В. И. Анучина, С. В. Иванова, Г. Финдейзена; орнаментальные мотивы в сюжетных рисунках и исключительно орнаментальные произведения здесь не рассматриваются.

Основные особенности кетского рисунка можно описать следующим образом:

1. Значимое пространство S рисунка, определяемое границами предмета, на котором он изображен, организовано на основании противопоставления по двум признакам: T (верх) — D (низ), R (правое) — L (левое). Границей между R и L является помещаемое в центре (C) изображение дерева или (реже) человека; границей между T и D следует считать нижние ветви дерева, изображенного в C (или расставленные руки человека

в том же С). Как правило, одни рисунки предполагают различие Т и D, другие R и L; наличие обоих противопоставлений встречается довольно редко.

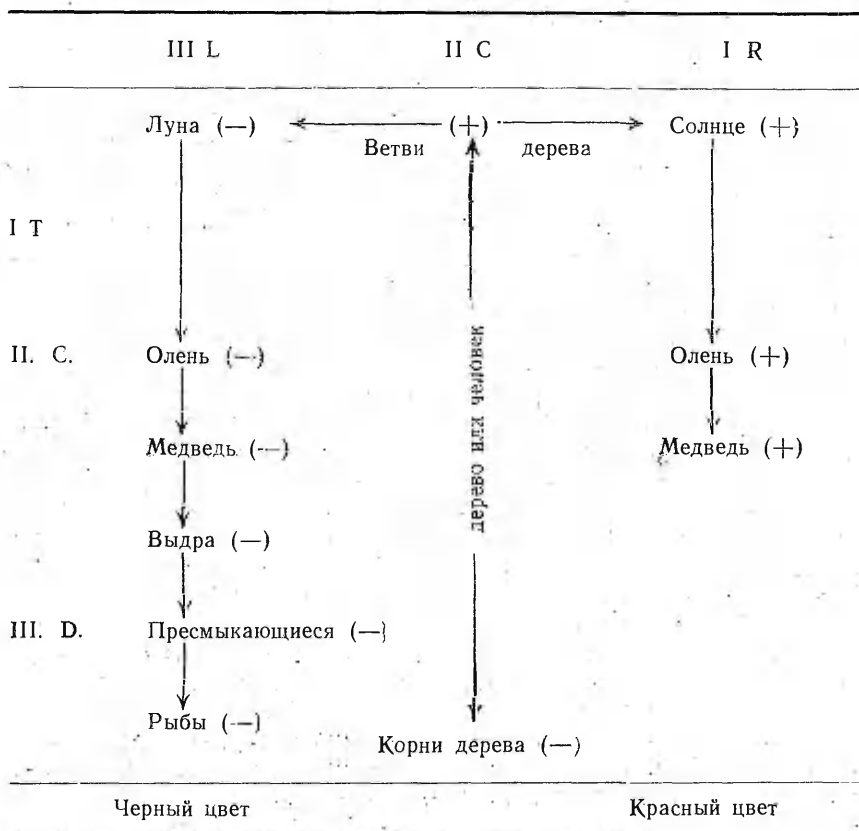
2. Каждое из подпространств (Т, D, R, L и С) пространства S может быть описано через указание предметов, помещаемых в них. Место С занимает обычно дерево (от геометризованных вариантов, воспроизводящих изображение шаманского жезла, до изображений, более или менее напоминающих обыкновенное дерево) или человек (в сильно стилизованном виде, чаще всего приближающемся к изображению дерева — вплоть до наличия многих пар рук, расположенных, как ветви; см. рисунок на шаманском плаще у Анучина). В Т помещаются солнце (обычно справа, вопреки Анучину) и луна (обычно слева); впрочем, изредка встречается и обратное указанному расположение солнца и луны, не говоря о случаях, когда оба светила расположены слева (Иванов, рис. 79), когда изображено лишь одно из них (Анучин, рис. 68) или когда Т является пустым, а солнце изображено в D (единственный случай! см. Анучин, рис. 70); на пересечении Т и С нередко находятся ветви дерева, с сидящими на них птицами. В D располагаются изображения оленей или лося, выдры, медведя, пресмыкающихся, рыб (не говоря уж о корнях дерева, изображаемых иногда условно в виде развилки); в некоторых случаях размещение фигур в D зависит от места (справа или слева), в котором находятся солнце и луна в Т; наконец, в наиболее сложных рисунках (см. Иванов, рис. 75) D разделено по вертикали на несколько уровней (рыба, олень, нечто похожее на стрекозу в верхней части D, лягушки, змеи, и ящерица на следующем уровне, еще ниже — олени, в самой нижней части — выдры); относительно изображения оленей следует заметить, что там, где они не стали беспорядочно повторяющимся орнаментальным мотивом (о чем, между прочим, свидетельствует абстрактно-стилизованные изображения оленей), они располагаются на границе D и Т (отчасти это относится и к изображениям медведя). В R могут располагаться солнце (чаще всего), олени, лось, медведи, а в L — луна (обычно), олени, выдра, медведь, россомаха, нападающая на олененка, пресмыкающиеся; иногда луна и солнце меняют свои места (см. выше); наконец, в одном случае солнце превращается в орнаментальный мотив и помещается и в R и в L (по три), ср. Иванов, рис. 73.

Таким образом, если пренебречь частностями и очень редкими примерами, можно сказать, что алфавит кетских рисунков состоит из следующих основных изображений: дерево и человек (С), солнце, луна и ветви дерева с птицами (Т), копытные, медведь, выдра, пресмыкающиеся, рыбы, корни дерева (D); R и L в значительной степени совпадают по наполнению соответственно с Т и D.

3. В плане содержания кетские рисунки изображают типичную ситуацию, отраженную в разных семиотических системах шаманского комплекса: с космологической точки зрения — наличие трех зон (небо, преисподняя и средняя зона /в частном случае — земля/); с религиозно-ритуальной точки зрения — установление связи между этими зонами (ср. в качестве аналога восстановление, «поднятие» шаманского дерева, символизирующего мировое дерево, и связь шамана во время камлания с другими зонами путем путешествий); с прагматической точки зрения — противопоставление безопасности и процветания — опасности и ущерба; с этической точки зрения — противопоставление хорошего плохому; с точки зрения временной перспективы — различие будущего и прошлого, разделенных настоящим и т. д. Первые члены указанных противопоставлений связываются с Т (или R), последние — с D (или L). В рисунках, где исполь-

Таблица 4

Схема расположения объектов и их связей в кетском сюжетном рисунке.



зуются цвет, предметы, изображенные в Т (или R), окрашены в красное, а предметы, находящиеся в D (или L), — в черное. С символизирует связь между ними. Характерно, что расположение предметов, относительно R и L и Т и D в кетских рисунках (см. табл. 4) соответствует схеме структуры системы RS, приведенной выше. Это обстоятельство лишней раз доказывает включенность кетского изобразительного искусства в систему RS. Этому не противоречит то, что в настоящее время кетский рисунок является вырожденной формой, сохраняющей только синтаксическую структуру (ср. сказанное выше о гаданиях).

Такую же эволюцию претерпел и рисунок другого типа, повторяющийся на многих перечисленных выше кетских материальных объектах, и первоначально отражавший двучленное членение коллектива на две половые группы (символизированные на рисунке их физиологическими атрибутами), ср. отражение того же членения в кетских шашках (сходных в этом отношении с шашками из Мохенджо Даро), а также в противопоставлениях типа E—H в системе RS. При полевом обследовании последних кетских илимов на Енисее летом 1962 г. было установлено, что этот рисунок для современных кетов стал абстрактным орнаментом.

Предлагаемое описание особенностей кетского рисунка позволяет вскрыть основную типологическую структуру, повторяющуюся в разных культурах (географических и исторических зонах) и в разных семиотических сферах. Универсальность этой семиотической ситуации видна в особенности из сопоставления фактов, относящихся к шаманским культурам Азии, к их развитию в более сложных системах RS (например, в буддизме и христианстве), к эволюции азиатского и европейского изобразительного искусства, зодчества и т. д.

VI. ОБ ОДНОМ ИЗ ПАРАМЕТРОВ КЕТСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

(«magical number seven»)

Число семь как один из существенных параметров модели мира засвидетельствовано во многих культурных традициях как шаманского, так и нешаманского типа. Тем не менее универсальная роль числа семь, основной количественной характеристики кетского мира, заслуживает особого внимания в силу исключительной последовательности, с которой оно выступает во всех случаях, когда речь идет о количественных отношениях. Анализ соответствующих кетских фактов представляет тем больший интерес, что они не использованы в основных трудах, где исследуются аналогичные вопросы (см. работы В. Шмидта, У. Харва-Хольмберга, М. Элиаде и др.).

В кетском языке, строго говоря, система счета устроена так, что последним простым числом является семь (ons/эм/), а в других разрядах числительных — 17, 27, 37, ... 70 и т. д.; для обозначения 8 и 9 используются уже составные числительные, принимающие за точку отсчета 10. Характерно, что для кетов (как в их повседневной жизни, так и в мифологии и фольклоре) именно число семь является точкой отсчета, что обнаруживается в примерах типа: «шесть лет ему было, до семи не дошел...» (из рассказов В. Ф. Дорожкиной); «Доха семь раз таскали, седьмой утащили»; не более семи раз шаман может менять свой бубен; число фигурок на шаманском нагруднике от одной до семи; у шамана на бубне пять железных прутьев и два ремня — всего семь привесков; от 21 (=7 × 3) до 70 побрякушек на бубне шамана и под.

Структура вселенной у кетов трехчленна, но внутри каждой из зон все определяется числом семь (семь небес в верхней зоне, семь подземелий, пещер в нижней зоне, семь морей по краям земли — факт, отраженный в преданиях и в изобразительном искусстве, как и семь лучей солнца). Человек, аналог космоса, обладает семью душами; на изображениях человека из его головы исходят семь лучей, на каждом из которых сидит птица — мысль или душа человека (такие изображения изоморфны образу мирового дерева с семью ветвями — мотив, излюбленный в древнем Двуречье, где дереву с семью ветвями сопоставлялось семипланетное небо). В текстах мифологического характера постоянно выступает семь: семь дней прибывала вода при потопе, семь дней дул ветер при потопе, Хошедем некогда обитала в жилище выше седьмого неба; Альба поймал шесть выдр, седьмой была Хошедем; Дох прилетел со стаей из семи лебедей; Дох победил семь туч; семь дней ожидали Доха; Васька Лесовкин семь дней мертвый пел и т. д. Тексты, не являющиеся мифологическими (сказки и др.), и что еще удивительнее, бытовые рассказы не менее регулярно обращаются к числу семь: старуха сделала семь фигурок из глины (сказка); Кайгусь встречает семь родов животных (причем само число не указывается явно); «отец тогда семь шагов отсчитал» (из рассказа); человек попадает на небо с помощью семи оленей; у Черного острова семь старых лиственниц; семь котцов было поставлено в реке (из сказки); семь лет не увидимся, — сказал Каскит и т. п.

Особый интерес вызывает использование числа семь во внетекстовой деятельности как связанной в конечном счете с RS (ср. у шаманов — семь дней готовится копия облачения, седьмым из снаряжения шамана получается жезл, солнце на нагруднике снабжено семью чертами, семь линий проведено на бубне между внутренним и наружным кругами, по семи перьев на каждом крыле и семь насечек на спине у шаманского

орла, семь параллельных линий на обечайке бубна, семь поясков на рогульке на надгробье и т. д.), так и не связанной с ней (по крайней мере синхронно) непосредственно (семь шестов в чуме, из семи тисок изготавливается чум, после семи дней неудачного выслеживания прекращается охота на соболя, семь родов кегов, семь звезд Большой Медведицы и т. д.). Велика роль семи в «медвежьих» ритуалах (хозяин медведя семь раз обносит изображение вокруг костра; шесть стаканов со стола медведя раздаются, а седьмой остается; к ветке привязывается семь палочек — «ребер» медведя и т. д.). Известны примеры сакрализации некоторых объектов, если их число равно семи.

Любопытно, что ни самодийские народы (исключая селькупов), ни эвенки, ни другие соседние народы, кажется, не используют число семь с такой последовательностью (хотя и у них оно обычно является константой), а иногда и выбирают в качестве константы другие числа (ср. предпочтение числу девять у якутов, нередкое использование числа пять у эвенков и т. д.), границы которых определяются, видимо, формулой 7 ± 2 , играющей основополагающую роль в ряде других важных областей духовной жизни человека.

К НЕКОТОРЫМ ВОПРОСАМ ПОСТРОЕНИЯ ЯЗЫКА ЭТИКЕТА

Т. В. Цивьян

Рассмотрение этикета как системы знаков представляет интерес для получения сведений о строении простых семиотических систем. Под этикетом в данном случае понимаются такие правила ритуализованного поведения человека в обществе, которые отражают существенные для данного общества социальные и биологические критерии и при этом требуют применения специальных приемов (т. к. в широком смысле любое поведение цивилизованного человека можно считать этикетным).

Основным свойством этикета является его коммуникативность. Выполнение каждого правила всегда направлено на определенного адресата и требует обязательного ответа (хотя бы в степени «замечено»). Этикетное поведение обычно рассчитано по крайней мере на двух адресатов — непосредственного и дальнего («публику»); в этом смысле его можно сравнить с действиями актера, ориентированными на партнера и на зал. Присутствие «зала» видоизменяет приемы, делая их более сдержанными, если только адресующийся не хочет привлечь к себе особого внимания.

Указывая определенные отношения и связи, существующие в данном коллективе, этикетное поведение помогает выявить его структуру. Практически это достигается переводом на язык этикета того фрагмента языка фактов, в котором существенны различия в поле, возрасте и общественном положении. Поэтому основной функцией этикетной коммуникации с точки зрения прагматики будет определение относительного положения каждого члена в обществе, притом произведенное таким образом, что оно верно отражает разбиение в человеческом коллективе и удовлетворяет обе стороны, вступающие в общение.

Связь правил этикета с моментами ситуации, которые их определяют (связь знака и референта), прочна и постоянна; можно говорить о своего рода абсолютизации, или остранении референта, когда, например, ситуация «представление» утрачивает цель непосредственного знакомства (ср. вручение послон

верительных грамот), ситуация «обед» из процесса простого насыщения превращается в ритуал и т. д.

Учитывая определяющую роль ситуации (и соответственно ее участников) в конструировании этикетного поведения, изучение языка этикета целесообразно начать с выделения существенных моментов фрагмента языка фактов, переводимого на язык этикета. Прежде всего следует установить возможно более точные характеристики участников этикетного поведения, что удобно сделать с помощью дифференциальных признаков (ДП). ДП получают значимость только в определенном наборе, вне которого они не могут удовлетворительно указать стратегию поведения. Набор ДП участников этикетного поведения, как правило, включает сведения о поле, возрасте и общественном положении (в определенных случаях в набор могут вводиться ДП национальности, вероисповедания, степени родства, степени знакомства и т. п.). Кроме содержательного ДП получают и весовое значение, что позволяет установить иерархию участников этикетного поведения с наибольшей точностью (определяется не только первый по значению участник, но и относительные места всех остальных). Общее число таких наборов ДП ограничено. Поэтому анализ соотношений разных наборов ДП не представляет собой сложности¹.

«Весовое» расположение участников этикетной коммуникации, как правило, указывает стратегию поведения, а не конкретный прием, выбор которого в большинстве случаев определяется ситуацией (обычно мужчина пропускает женщину вперед, однако в некоторых церемониях он проходит первым и т. п.). Поэтому составляется возможно более точная и детальная классификация ситуаций этикетного поведения, с учетом места, времени, вида общения, пространственного расположения участников в момент начала коммуникации и т. д. Знание существенных признаков ситуации и «расстановки сил» участников позволяет перейти с уровня референта непосредственно на уровень знака (т. е. переводить язык фактов на язык этикета). Предварительно устанавливается инвентарь языка этикета, куда входит естественный язык (в частности, формулы приветствия, прощания, поздравлений и т. п.)², кинемы (рукопожатие, поклон и т. п.), предметы обстановки, костюмы, сервировка, цветы, визитные карточки и т. д. Все это составляет словарь языка этикета, причем аналогично грамматической ин-

¹ См. об этом: Т. В. Цивьян. К описанию этикета как семиотической системы. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М. 1962, стр. 80.

² Интересные соображения о роли естественного языка в этикете были высказаны А. Б. Долгопольским на Симпозиуме по структурному изучению знаковых систем (М. 1962). См. также: Ф. Пап, Язык и этикет, «Русский язык в национальной школе», 1964, № 1.

формации, сообщаемой в словарных статьях при описании естественного языка, при каждом приеме сообщается сумма определенных сведений: во-первых, более или менее общие указания на ситуацию и исполнителя (т. е. информация о том, кто и при каких обстоятельствах может использовать данный прием, например, прием «снятие шляпы» осуществляется только мужчиной при ситуации приветствия, прощания и некоторых других), во-вторых, возможность сочетания данного этикетного приема с другими, т. е. основные правила синтаксиса знаков в языке этикета (например, словесное приветствие обязательно сочетается с определенными кинемами — поклонами, рукопожатиями и т. д., в то время как обратное сочетание необязательно).

При описании синтаксиса знаков в языке этикета целесообразно различать этикетное поведение на послание и ответ и определять строение ответа, исходя из информации, заключенной в послании (аналогично ситуации словесного диалога, где предыдущая реплика определяет последующую — ответом на «пожалуйста» должно быть «спасибо» и т. п.). Следует учесть, что только первое послание, которое одновременно является сигналом начала этикетной коммуникации, есть собственно послание (синтаксис составляющих его знаков находится в тесной зависимости от референта), и только последний ответ, в котором содержится указание на окончание этикетной коммуникации, есть собственно ответ. Остальные сообщения сочетают в себе элементы послания и ответа.

Наиболее удобным оказалось описывать язык этикета методами анализа и синтеза. Анализ этикетного поведения состоит в установлении вида ситуации и ДП ее участников на основании того, какие этикетные приемы были при этом использованы; синтез этикетного поведения состоит в выборе конкретных приемов, при том что задается ситуация и сообщаются наборы ДП ее участников, на основании чего определяется преимущественная сторона.

Предполагается, что этикетное поведение состоит из ряда этапов, причем 1) на каждом этапе есть свобода выбора одного из нескольких способов (т. е. одного из нескольких этикетных приемов) перевода языка фактов на язык этикета; 2) после каждого этапа открывается возможность выбора одного из следующих этапов (некоторая свобода в выборе того, что переносится из языка фактов в язык этикета). Это дает основания говорить о выборе наилучшей стратегии этикетного поведения и соответственно о возможности использования некоторых положений теории игр при исследовании этикета.

Степень свободы выбора приема колеблется в зависимости от конкретного отрезка языка фактов, переводимого на язык этикета. Язык фактов может: 1) указывать прием однозначно (церемония); 2) указывать ограниченное число приемов; 3) пре-

доставлять максимальную свободу, т. е. возможность полного использования всего набора приемов, зафиксированных для данной ситуации (или шире — вообще приемов, известных исполнителю). В 3-м и отчасти во 2-м случаях, в сущности, указывается только общая стратегия поведения. По большей части, этого вполне достаточно: доказательством может служить то, что жестким образом фиксированные правила появляются обычно в положениях, могущих представить особые затруднения, например, начало или конец этикетного поведения, этикетное поведение при помехах и т. п.

Основной трудностью, встающей при анализе этикетного поведения является омонимия приемов, при синтезе этикетного поведения — их синонимия. Только очень небольшое число приемов имеет единственное, вполне определенное значение, закрепленное за одним участником и одним видом этикетной ситуации. Как правило, приемы чрезвычайно многозначны. (Так, если А встает, чтобы приветствовать В, то это может означать: 1) соотношение наборов ДП А и В таково, что В оказывается преимущественной стороной, но неизвестно, вес какого именно ДП превалирует при этом; 2) по своим весам А и В равны, но выбор приема объясняется особенностями ситуации, например, А поздравляет В). С другой стороны, достаточно разветвленная синонимия приемов (например, приветствие — несколько видов поклонов, рукопожатие, поцелуй руки, поцелуй в лоб, реверанс и т. п.) требует тщательнейшего и подробнейшего описания условий коммуникации и ДП участников этикетного поведения, чтобы обеспечить конкретный выбор приема (уже говорилось, что только в относительно небольшом числе случаев указывается только один прием).

В качестве примера можно привести синтез этикетного поведения в ситуации званый обед — рассаживание участников (по работе Ж. Серра «Дипломатический протокол», М. 1963).

А. Вид ситуации: не официальный званый обед.

В. Участники ситуации: класс М — мужчины: А, Б, В, Г, Д, Е, хозяин Х; класс F — женщины: а, б, в, г, д, е, хозяйка У.

С. Набор ДП участников: 1) общественное положение; 2) возраст; 3) родственные отношения между представителями класса М и класса F.

Д. Нулевое положение. Определение весов участников. (В данной ситуации проводится отдельно в классе М и в классе F, но веса F определяются в зависимости от весов партнера М — жена почетного гостя является первой дамой на приеме).

По весам участники этикетного поведения в данной ситуации распределились следующим образом (в убывающем порядке): I — А, а; II — Б, б; III — В, в; IV — Г, г; V — Д, д; VI — Е, е; $X \geq A$; $Y \geq a$. Расположение участников по весам сообщается предварительно: 1) вывешивается план стола, где

фамилия приглашенного обозначает его место за столом; 2) на столе раскладываются карточки с указанием фамилий участников, соответственно занимаемым ими местам; 3) до рассаживания каждому мужчине дается карточка с его именем и с именем его дамы, которая за столом будет занимать место справа от него.

Е. *Рассаживание*. (Стол прямоугольный).

Отсчет ведется от оси, проходящей по центру стола в поперечном или продольном направлении. На одном конце ее находится либо хозяйка (У), либо первая дама (а), на другом — либо хозяин (Х), либо почетный гость (А). Рассаживание происходит в виде отдельных этапов, или шагов. Каждый шаг определяет место участника по отношению к оси (вправо или влево от каждого ее конца). Число шагов равно числу участников (не считая Х и У). Первые четыре шага указывают места непосредственно по обе стороны от оси; далее отсчет ведется от занятых мест. Запись имеет следующий вид (\rightarrow — шаг вправо, \leftarrow — шаг влево)³:

1) Ось Х — У \supset Х \rightarrow а & Х \leftarrow б & У \rightarrow А & У \leftarrow Б & А \rightarrow в & Б \leftarrow г & а \rightarrow В & б \leftarrow Г & В \rightarrow д & Г \leftarrow е & в \rightarrow Д & г \leftarrow Е;

2) Ось А — У

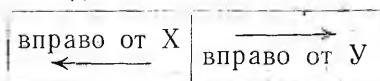
а) А — У \supset А \rightarrow а & А \leftarrow б & У \rightarrow Б & У \leftarrow В & а \rightarrow Х & б \leftarrow Г & Б \rightarrow в & В \leftarrow г & Х \rightarrow д & Г \leftarrow е & в \rightarrow Д & г \leftarrow Е;

б) А — У \supset А \rightarrow а & А \leftarrow б & У \rightarrow Б & У \leftarrow В & а \rightarrow Г & б \leftarrow Д & Б \rightarrow в & В \leftarrow г & Г \rightarrow д & Д \leftarrow е & г \leftarrow Х & в \rightarrow Е;

3) Ось А — а \supset А \rightarrow У & А \leftarrow б & а \rightarrow Б & а \leftarrow В & У \leftarrow Г & б \leftarrow Х & Б \rightarrow в & В \leftarrow г & Г \rightarrow д & Х \leftarrow е & в \rightarrow Д & г \leftarrow Е.

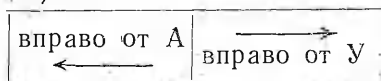
Для наглядности прилагаются чертежи:

1) д В а Х б Г е



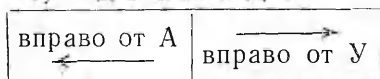
Е г Б У А в Д

2 — а) д Х а А б Г е



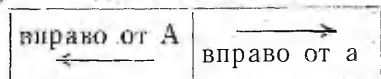
Е г В У Б в Д

2 — б) д Г а А б Д е



Х г В У Б в Е

3) д Г У А б Х е



Е г В а Б в Д

Пример анализа этикетной ситуации приводится в словесной, а не в символической записи, т. к. последняя потребовала бы введения слишком громоздкого в данном случае объяснительного аппарата.

³ Реальная последовательность операций здесь не соблюдается.

Этикетный текст.

Участники этикетного поведения: А и Б.

А входит в комнату, где находится Б. А держит в левой руке шляпу и перчатку с правой руки. Входя, А кланяется (в поклоне участвуют голова и корпус) и подходит к Б. Б, сидя, протягивает А руку. Рукопожатие. А садится, держа шляпу в руке. Проходит 10 минут (предполагается беседа; вообще в данном тексте словесная информация исключена). А поднимается, обменивается с Б поклоном и направляется к двери. Б делает несколько шагов ему вслед.

Перевод на язык фактов

К даме явился с визитом вежливости (краткий визит в благодарность за приглашение) мужчина приблизительно одинакового с ней возраста и общественного положения, в продолжительности пребывания которого она не была заинтересована.

Перевод значительно короче, т. к. каждое сообщение повторяется на языке этикета по нескольку раз (что можно сравнить с избыточностью естественного языка).

1) *Набор ДП участников*: возраст и общественное положение одинаковые, точнее $A \leq B$; Б — женщина (приветствует сидя, протягивая руку первой, провожает лишь на несколько шагов); А — мужчина (входит, сняв шляпу и перчатку, кланяется по-мужски, не протягивает первым руки). Если бы было соотношение $A > B$, то Б вставала бы для приветствия.

2) *Вид общения*: визит вежливости (одновременно свидетельствует о малой степени знакомства), т. к. он занимает 10 минут и А входит со шляпой и перчаткой. Из того, что Б не предложила А положить шляпу, вытекает то, что она не стремилась его удержать.

Аналогично описываются и более сложные этикетные ситуации, что в конце концов приводит к осуществлению построения языка этикета в виде алгоритмов анализа и синтеза.

При описании этикетного поведения следует обращать внимание и на «поэтическую» функцию, которую оно в себе заключает или, во всяком случае, может заключать. Поэтическая функция может проявляться, по крайней мере, в следующем: 1) участник этикетного поведения с предельным изяществом выполняет приемы, предписанные для данной ситуации; 2) участник этикетного поведения применяет большее число приемов или более сложные приемы, чем его партнер; 3) участник этикетного поведения позволяет себе отклонения от правил, но такие, что они лишь подчеркивают его полное и свободное владение этикетными приемами. Можно предположить, что аналогичное выражение поэтической функции свойственно и другим семиотическим системам.

ОПЫТ СТРУКТУРНОГО ОПИСАНИЯ МИФА

Д. М. Сегал

1. Объектом исследования являются три варианта одного и того же мифологического рассказа, опубликованные недавно М. Барбо¹. Все три мифа записаны на северо-западе Канады, на побережье Тихого Океана, и относятся к весьма распространенной в фольклоре северо-американских индейцев теме «отверженного героя». Исследуемые тексты описывают одну и ту же мифологическую ситуацию: герой (младший член семьи) не принимает участия со всеми в коллективных инициационных обрядах. Он — апатичен, спит в очажной золе, его ложе постоянно мокро. Все сородичи издеваются над ним. Герой же тайно тренируется по ночам и во время этих тренировок встречает однажды волшебного покровителя (гагару), который с тех пор начинает покровительствовать герою. Несмотря на продолжающиеся постоянные издевательства герой оказывается первым в охоте, на состязании с другими племенами, в борьбе против стихий (звери, деревья, горы). Все эти победы не меняют поведения героя, он по-прежнему апатичен и кажется нечистоплотным. Все снова издеваются над ним. Однажды к побережью пристаёт лодка, и люди, сидящие в ней, забирают героя с собой. Они оказываются сверхъестественными существами и увозят героя под землю, где ему предстоит на смену старцу (дед или дядя героя) держать весь мир на шесте.

Однако, каждый вариант вносит свои особенности в конструкцию сюжета, сохраняя при этом в неприкосновенности порядок сцепления сюжетных блоков. Исходя из того, что сюжетные ходы и их соединения имеют знаковую природу (в чем мы следуем за В. Я. Проппом), мы попытались показать, что между формальной сюжетно-тематической структурой мифа и его интерпретацией имеется некоторое соответствие.

2. Под интерпретацией в сравнительной мифологии традиционно понимают истолкование мифологических сюжетов и героев, непонятных или требующих пояснения. Не всякая интерпретация исходит из знаковой сущности мифологического текста

¹ М. Barbeau, *Tsimshyan Myths*, Ottawa, 1961. М. Barbeau, *Haida Myths Illustrated in Argillite Carvings*, Ottawa, 1953.

(например, эвхемеристическое толкование), однако большинство исследователей согласно с тем, что история, рассказанная в мифе, означает нечто помимо буквального смысла, заключенного в словах. Таким образом, принимая за основную рабочую единицу анализа грамматическое предложение (простое, или приравненные к нему части сложного, или обороты), мы получаем возможность искать основу для отождествления разных предложений по внеязыковому смыслу. Впервые такая работа для замкнутого текста сказки была проделана В. Я. Проппом. В соответствии с традицией мы полагаем, что миф может быть интерпретирован путем сопоставления с социально-психической структурой коллектива, в котором этот миф зафиксирован как живая, функционирующая данность. Этим, собственно, и отличается «мифологический» смысл мифа в отличие от эстетического, этического или онтологического смысла. Последний можно установить, по-видимому, изучая те коллективы (или их объединения), для которых постулируется возможность таких толкований.

3. Сюжеты об отверженном герое обычно интерпретируются как воплощение в знаковой форме индейских представлений о месте молодого члена племени в социальной жизни коллектива. Все виды «отверженности» — физическое уродство, бедность, статус младшего брата или сироты, неудачи в охоте и т. п. — можно отождествить как синонимы молодости, невключенности в социальную жизнь племени. С личной отверженностью связаны сюжетные мотивы, показывающие отрицательное отношение соплеменников к герою, как следствие его бед. Эти мотивы сходны с аналогичными мотивами в европейском фольклоре (Золушка, Аленушка, Крошечка-Хаврошечка). Однако, если в европейском фольклоре несчастья героя (героини) вызываются без всякой видимой причины (героиня обычно красива, она стремится быть доброй и т. д.) и являются следствием злой воли, а освобождение от бед приходит без усилий со стороны героя и является естественным вознаграждением за страдания, то в фольклоре северо-канадских индейцев «отверженность» осознается как личное качество героя. Для индейских мифов характерно активное стремление героя к освобождению от отверженности, к завоеванию уважения коллектива. В европейском варианте герой не воссоединяется со своей группой в конце сказки (ср. выход Золушки замуж за принца), а в индейских мифах венцом рассказа служит то, что герой завоевывает всеобщее признание как шаман или вождь племени.

В. Я. Пропп² интерпретирует волшебные сказки (в том числе и содержащие мотив «отверженного героя») в терминах обряда инициации в первобытных коллективах. Для европейских сюже-

² В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946.

тов типа приведенных выше такая интерпретация является реконструкцией, а для индейских мифов — синхронной.

Три мифологических рассказа, исследованных нами, противостоят традиционной интерпретации индейских мифов об отверженном герое в весьма существенном пункте — в отличие от обычных индейских мифов герой в нашем случае обладает специально подчеркиваемыми качествами: апатией, отсутствием реакции на окружающее, безразличием к тому, как относится к нему племя. Поэтому возникла необходимость детального исследования структуры трех мифов с тем, чтобы установить инварианты, существенные для интерпретации.

4. Для отождествления разных предложений с одинаковым мифологическим смыслом нами были использованы следующие символы:

A — «герой находится в отверженном состоянии». В наших текстах этот предикат выступает в следующих воплощениях: нечистоплотность, сон в очажной золе, апатия и сонливость, отсутствие реакции на окружающее, нежелание участвовать в тренировке.

\bar{A} — «полная ликвидация отверженного состояния»,

\bar{A}'' — «активное отношение героя к окружающим событиям»,

\bar{C} — «социальная группа, к которой принадлежит герой, отвергает его»,

\bar{C} — «хорошее отношение соплеменников к герою во время его отверженности»,

\bar{C}'' — «изменение отношения соплеменников к герою под влиянием ликвидации отверженного состояния»,

C^* — «С со стороны иноплеменников»,

$\bar{C}''(e)$ — \bar{C}'' поскольку герой оказывается сверхъестественным существом,

V — «тренировка братьев героя»,

V) — «удачная проба сил во время тренировки братьев»,

V) — «неудачная проба сил во время тренировки братьев»,

D — «тайная тренировка героя»,

D) — «удачная проба сил во время тайной тренировки героя»,

D) — «неудачная проба сил во время тайной тренировки героя»,

Dп — «тайная тренировка героя в прошлом»,

E — «получение героем волшебной помощи»,

—E — «приезд сверхъестественных существ»,

E — «отъезд сверхъестественных существ»,

Ж — «изъявление героем желания действовать, вызов»,

Ж) — «удовлетворение соплеменниками желания героя действовать»,

H — «нежелание соплеменников героя действовать активно»,

G — «неудача действий соплеменников героя»,

G — «удача действий соплеменников героя»,

У — «успех героя»,

з — сопровождение какого-либо действия землетрясением,

X — объяснение того, что земля поддерживается на шесте богатырем,

M — мораль.

Каждый символ представляет одно простое предложение английского перевода мифов. Поэтому оказалось необходимым ввести надстрочные знаки, чтобы различить, например, постоянное хорошее отношение к герою (то-есть строгое отрицание C)

миф I	миф II	миф III
АВ С Д А С Д АВ) С Д А С Д А С С Д Е А С Д Д В) С С Д Е В С Д Е А С Д) А В	В В А С Д А С Д) Е А В С А В С	А Д А С А А С Ж А С Ж) Г Н А С Ж Г Н С Ж) А Ж) у Н А С* Ж А С Ж А С Ж Н у А С Г Н у А С*(е) А С* Д Г Н у А С Е Г Н А С* Г ₃ Н А ДпЕ Г ₃ Н Н у А С Е Г ₃ Н у А С*(е)
С Ж С Ж) Г Г С Ж Ж) у А С" у у у	С Ж С Ж) С* у С С" у С* С А А С Е А С* у А С"	А С* Г Н у А С Д Г Н у А С Е Г Н А С* Г ₃ Н А ДпЕ Г ₃ Н Н у А С Е Г ₃ Н у А С*(е)
В С Д Е А С Д Е А С Д Г А С* Ж Ж С Ж	С* у у у у С* Н у ₃ у А С* у у у у	А —Е Е Е М А С*(е) Е— Е— А С* Е— Е—
А С" Ж Г у А С* Ж Ж у А С С у А С" Г А С* Ж у С С Ж у С* у у у у	А —Е Е Е Х А С*(е) Е— Е— Х А С* Е— Е—	А —Е Е Е М А С" Е— Е— А С* Е— Е—
С* у С* у у С* у у у		

миф I		миф II	миф III				
A	C	X					
				E	X		
				—E		X ₃	
				E			X
				E—			
—							
—							

и изменение отношения к герою без особого акцента на положительный характер этого изменения.

5. Выше приводится символическая запись всех трех мифов. Эта запись представляет собой развернутую схему записи мифа в том виде, как она предложена К. Леви-Строссом. Одинаковые предикаты записываются друг под другом. Таким образом одновременно фиксируется парадигматическое и синтагматическое строение текста.

Из таблицы явствует, что каждый миф распадается на отдельные фрагменты. На таблице они отделены друг от друга горизонтальными линиями. В I и III мифах таких фрагментов пять, а во II мифе — четыре. Каждый фрагмент характеризуется особой структурой, что проявляется либо во введении символов, не встречающихся в записи до этого (фрагменты 2 мифов 3 и 1, фрагмент 3 мифа 2, фрагмент 3 мифа 3, фрагмент 5 мифов 1, 2, 3), либо в выпадении символов, встречавшихся ранее (фрагмент 4 мифа 3), либо в особом, непохожем на другие фрагменты синтаксисе предикатов (фрагменты 4 мифов 1 и 2). Таким образом фрагменты выделяются на основании строго формальных критериев. При этом оказывается, что каждый фрагмент содержит описание строго определенной ситуации, а именно:

1. Вступление, описание тренировки братьев героя и тайной подготовки героя. ОЕН
2. Охота.
3. Состязания с другими племенами.
4. Борьба с природой.
5. Финал — отъезд героя.

6. Отметим, что порядок следования частей друг за другом одинаков во всех трех вариантах. Как нам представляется, это отражает некоторый семантический инвариант, присутствующий в каждом из мифов. Детальный анализ последовательности следования предикатов показывает, что в исследуемых текстах можно выделить следующие инвариантные семантические «ценности», приобретающие различные (но не выходящие за определенные рамки) значения в мифах 1, 2 и 3. Следующая таблица в обобщенном виде дает эти семантические инварианты. В край-

	Миф 1	Миф 2	Миф 3
Функциональная активность героя	Герой побеждает легко и неотвратимо. Его могущество не зависит от племени. Основная мотивация действий героя — польза коллектива.	Герой побеждает с трудом, из-за трудности задачи. Могущество героя проявляется лишь в конце мифа. Основная мотивация действий героя — польза коллектива и собственный престиж.	Герой побеждает легко, но преодолевает огромное сопротивление племени. Могущество героя все время оспаривается племенем. Мотивация действий — престиж.
Личностная активность героя	Абсолютная апатия, одиночество, безразличие к отношению племени, сонливость.	Герой апатичен и сонлив, но при неудачах активен — впадает в отчаяние, плачет.	Внутренне герой активен — часто негодует, агрессивен, после победы испытывает радость. Внешне проявляет мнимое безразличие.
Функциональная активность племени	Неудачи во всех действиях. Герой спасает племя от голода, позора и гибели.	Племя — удачливо. Братья героя сначала побеждают на состязаниях, но в конце концов именно герой спасает племя.	Племя неспособно не только действовать — оно не может даже принять вызов. Герой спасает племя, но оно присваивает себе все плоды деятельности героя.
Личностная активность племени	Племя относится к герою очень активно. Плохое отношение к герою всего племени в целом противопоставлено хорошему отношению младшего дяди.	Отношение племени к герою плохое. Братья героя все время издеваются над ним.	Племя не только плохо относится к герою, но и мешает ему в его деятельности.
Нечистота	Мнимая. Герой кажется нечистым.	Амбивалентная. Влажное ложе, кажущееся соплеменникам нечистым, на самом деле означает чистоту героя.	Реальная. Герой кажется нечистым и действительно нечист.
Отношение к коллективной тренировке	Не участвует. Тренируется тайком.	Не участвует. Тренируется тайком.	Не участвует. Тренируется тайком.

	Миф 1	Миф 2	Миф 3
Связь с очажной золой	Спит в очаге.	Спит в очаге.	Спит в очаге.
Роль сверхестественных сил	Герой на всем протяжении своей жизни находится под покровительством сверхестественных сил. Они помогают ему в тренировке, но все победы герой одерживает сам.	Решающая в каждый трудный момент. Без помощи сверхестественных сил герой не смог бы победить.	Несущественная во все время мифа. Герой сам добывается всех своих побед, кроме победы над стихиями земли. В этот единственный момент волшебная помощь является решающей.
Изменение отношения племени к герою.	Каждый успех героя вызывает изменение отношения к нему. Однако впоследствии отношение снова плохое. В финале не наступает окончательное изменение отношения.	Каждый успех героя вызывает изменение отношения к нему. Однако впоследствии отношение снова плохое. В финале наступает окончательное изменение отношения.	Каждый успех героя вызывает изменение отношения к нему. Однако впоследствии отношение снова плохое. В финале наступает окончательное изменение отношения.

нем левом столбце помещены основные семантические «ценности» мифов.

Из схемы видно, что значение одних семантических «ценностей» постоянно, а другие приобретают в разных мифах противоположные значения. Абсолютно неизменными выглядят отношение к коллективной тренировке и связь с очажной золой. Нечистота также является постоянным признаком героя. Однако ее различный характер показывает, что этот признак подвергался переосмыслению по-видимому в связи с характеристикой героя как личности. Напомним, что неизменным является порядок следования частей мифа друг за другом.

Подобная инвариантность сюжетной структуры, сопровождаемая инвариантностью значения определенных семантических параметров наводит на мысль, что эти инварианты имеют знаковую природу, то-есть содержат некоторый мифологический смысл. Приписывание герою постоянных признаков апатии, отсутствия реакции на окружающее, а также отсутствие столь характерного для индейских мифов мотива реинтеграции героя показывает, что интерпретация исследуемых мифов в терминах включения героя в свою группу была бы недостаточной.

7. Исходя из вышесказанного, мы предложили интерпретировать сюжетный и семантический инварианты трех мифов, как связанные с двойственной природой героя. С одной стороны герой — человек, член племени. В этом своем качестве герой наиболее явно показан в мифе 3, где герой проявляет наибольшую личностную активность, и где роль сверхъестественных сил наименьшая. Черты героя как члена коллектива проявляются конечно в том, что несмотря на отказ от коллективных тренировок герой все же проходит инициацию, пусть тайную. Кстати, тайный характер инициации находит соответствие в обрядах племени цимшиан, которому принадлежат мифы; наряду с коллективными инициационными обрядами у цимшиан был распространен и индивидуальный поиск волшебной силы. Таким образом, человеческие черты героя проявляются в мифах там, где присутствует индивидуальная вариация сюжетной структуры, где семантические параметры имеют разное значение.

С сюжетными и семантическими инвариантами связаны черты героя как сверхъестественного существа. Сюжетная последовательность мифа (тайная тренировка, охота, состязания, борьба со стихиями, финал) является воплощением второго инициационного обряда, которому герой подвергается как сверхъестественное существо: сначала — племенная инициация (это — самый первый и самый легкий, но совершенно необходимый этап), затем охота, то-есть обеспечение своего племени всем необходимым для существования, затем состязание, то-есть поддержание и спасение престижа племени (отметим, что этап поддержания престижа племени присутствует во всех трех вариантах) и, наконец, борьба с тремя стихиями. Последнее требует особой, усиленной волшебной силы и изображается как апогей подвигов героя.

Этот порядок сюжета не может быть изменен, так как он отражает покорение героем всего сущего на земле в порядке возрастания трудностей.

Если сюжетный инвариант, интерпретируемый как порядок инициации сверхъестественного существа, раскрывает одну сторону героя, то эта сторона получает дополнительную интерпретацию, когда мы привлечем к объяснению инвариантные семантические параметры сюжета — апатию и сонливость героя, его связь с очажной золой и нечистоту. Типологические соображения позволяют нам предположить, что эти инвариантные признаки свидетельствуют о хтоническом характере героя. В пользу этого предположения говорят и следующие признаки: от соприкосновения героя с горами содрогается вся земля (миф 2), героя невозможно оторвать от земли или сдвинуть с места (мифы 2 и 3).

8. Таким образом, в основе всех трех вариантов лежит смешение двух типов мифологических историй: одна — типичная

для индейской мифологии история об отверженном герое и другая — этиологический миф о хтоническом существе, поддерживающем землю. Разумеется, это разделение чисто условно, на самом деле две линии склеены, в частности, в лице единого героя. Такое склеивание обеспечивает лучшее донесение скрытого смысла. Введенный в рамку традиционного рассказа об «отверженном герое» миф о земной опоре получает обоснование в терминах индейского коллектива (ср. функциональную трактовку мифов Б. Малиновским). С другой стороны, обычная «мораль» рассказов об отверженном герое, снятая на уровне отношений героя и племени, усиливается тем, что она содержится во всех действиях героя как сверхъестественного существа. Таким образом, анализ формальной структуры сюжета мифа позволяет вскрыть разные уровни «мифологического» смысла.

О СТРУКТУРЕ РУССКИХ ЛЮБОВНЫХ ЗАГОВОРОВ

Статья 1.

И. Чернов

0. Настоящая работа ставит своей целью изучить некоторые аспекты структуры русских любовных заговоров¹. Автор сознательно отвлекается от семантики текста и уделяет основное внимание принципам его организации. В работе под заговором понимается более узкая область явлений, чем это обычно принято в научной литературе, в частности, проводится грань между заговорами и заклинаниями: к первым относится лишь текст, организованный по принципу параллелизма.

Структура русского заговора, — как, впрочем, и всякого заговора вообще, — ее «простота» и «ясность», привлекала исследователей на всем протяжении изучения этого жанра. Все исследователи исходили из презумпции, так отчетливо сформулированной крупнейшим знатоком русского заговора Н. Ф. Познанским: «Ни в одном виде народной словесности не господствует в таких размерах шаблон, как в заговорах. <...> Большинство заговоров создано по раз установившейся схеме, определенными приемами»². Это, естественно, привлекало внимание к структуре заговора. Однако, традиционное решение этого вопроса (сосредоточение внимания на «молитвенном вступлении», «зачине», «закрепке» и др.) нам представляется мало плодотворным. В основу настоящей работы положено несколько иное представление о сущности построения заговора.

¹ Материалом для данной работы послужили любовные заговоры (любези, присушки, отсушки и т. д.) из сборника Л. Н. Майкова «Великорусские заклинания» с привлечением ряда других текстов. В дальнейшем ссылки на издание Л. Н. Майкова даются в тексте: в скобках — порядковый номер заговора по нумерации составителя.

² Н. Ф. Познанский, Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул, Пг., 1917, стр. 75. В нашей работе использованы некоторые наблюдения А. М. Астаховой из ее статьи «Заговорное искусство на реке Пинеге» в сб.: Крестьянское искусство СССР, т. II, Л., Academia, 1928, стр. 33—76. и метаязык записи, предложенный В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым в их статье «К реконструкции праславянского текста» («Славянское языкознание», М., 1963). Статистический материал, который имеется у автора, не приводится.

Проведенное изучение дает нам возможность сформулировать некоторые общие предварительные положения относительно структуры заговора.

1. В сфере синхронного функционирования заговора его внутренняя структура не является существенной. Это подтверждается полевыми наблюдениями — в социальной среде, где функционирует заговор, для достижения одной и той же цели используются структурно различные тексты: собственно заговоры, заклинания, ложные (апокрифические) молитвы и даже канонические молитвы, повторенные определенное число раз. Параллельно им в тех же социальных сферах функционируют и абракадабры, прагматическое значение которых эквивалентно собственно заговорам.

2. Однако, несмотря на потенциальную функциональную эквивалентность собственно заговоров и абракадабр, наблюдается известное различие в их употреблении. Наиболее часты абракадабры в функции заговоров против болезней, особенно если природа болезни неизвестна. В заговоре на социальные темы (общественные отношения, хозяйство) абракадабры почти не встречаются, т. к. здесь для заговаривающего важно указать, что собственно заговаривается.

3. Сохранившиеся (записанные) заговоры не дают полной картины эволюции жанра. Вызывают сомнения в адекватности оригиналу и большинство опубликованных заговоров т. к. они не только не передают фонетических особенностей места бытования текста, но поражают и лексической однородностью, явно невозможной в процессе бытования. Между тем, эта проблема является весьма существенной, т. к. «скрепление» заговора достигается не только параллелизмом, но и (а в заклинаниях, ложных молитвах и т. п. — иногда только) фонологическими средствами.

4. Структура заговора во многом зависит от связи с ритуалом, обрядом. Несмотря на то, что в общепринятой концепции генезиса и эволюции заговора постоянно подчеркивается понижение роли обряда, записанные тексты заговоров, в качестве неременного приложения, дают сведения об обряде. Если же к заговору не прилагается описание обряда, то оно часто содержится в тексте. Некоторые исследователи даже склонны считать, что закрепка и зачин являются «записью программы соответствующего ритуала»³.

5. Очень часто в самом тексте заговора встречаются элементы молитвы, а иногда необходимо произносить молитву до или после текста заговора. Так, самый длинный заговор в сборнике Майкова (№ 285) требует произнести: 1) Псалом «Господи, пасет мя», 2) «Верую в единого Бога Отца», 3) Воскресную молитву, 4) «Милосердия двери отверзи нам» и 5) молитву Иисусову (трижды). Все эти внешние по отношению к собственно структуре заговора элементы оказывают на нее известное влияние и должны учитываться при рассмотрении структуры заговора.

6. При описании структуры собственно заговора должен учитываться его прагматический характер, т. к. и он оказывает большое влияние на структуру.

1.0. Заговоры относятся к типу фольклорных произведений со строго фиксированной структурой. В этом плане они противостоят таким жанрам, как, например, сказка. Но, как и волшебная сказка, они рассматриваются как варианты, реализующие единую инвариантную схему. Такой взгляд на заговоры определил и наш подход к описанию текстов: заговоры описываются с точки зрения имен и названий, встречающихся в них с одной стороны, и предикатов, которые соединяются с ними, — с другой.

³ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста, в сб.: «Славянское языкознание», М., АН СССР, 1964, стр. 151.

В русских любовных заговорах встречаются два вида имен. Первый связан с названием места, где происходит действие заговора (топонимика), второй — с именами героев в заговорного сюжета (ономастика).

Действующие лица русского заговора распределяются в зависимости от места действия, а описание места может конкретизироваться выбором героев и их действий. Обе группы имен находятся в системных отношениях, и это дает возможность в случае отсутствия одного из компонентов предсказать его с достаточной степенью вероятности. «Сфера распространения элементов, в пределах которой возможно предсказание, может рассматриваться как некий микроконтекст; с другой стороны, сам микроконтекст задается совокупностью возможных предсказаний»⁵.

В заговорах, как и вообще в фольклорных произведениях, отношения системы часто побеждают логику сюжета. Система отношений в топонимике заговора более жестка, чем система отношений ономастики: если топонимы находятся в отношении противоположности, то имена героев — в более свободных. Однако, и для них представляется возможным указать достаточно четкие границы семантических полей.

1. 1. Место действия (М). Топонимика заговора.

Место действия русских заговоров, если оно вообще указано, сообщается в зачине. Действие заговорного сюжета может развиваться в чистом поле (M^1) или же на берегу какой-нибудь воды (M^2). В обоих случаях М часто подвергаются уточнению и конкретизации. С выбором места жестко связано введение положительного («чистого») или «нечистого» персонажа. «Чистое поле» — чаще всего сфера действия положительного персонажа, с «водой» же связаны, по большей части, нечистые силы.

Второй аспект географической модели заговора связан с противопоставлением понятий «восток» и «запад». Это проявляется в указании направления движения субъекта заговора (S) «под восток, под восточную сторону» в «белом» заговоре. Движение героя (в «черном» заговоре) на запад или прибытие оттуда посредника оговаривается специально и часто прямо противопоставляется движению на восток: «... пойду из избы не во двери, со двора в ворота и пойду я не в восток, не в восточную сторону. Не в востоке, не в восточной стороне есть Окиан море...» (25). Более того: в «белых» заговорах, где действие происходит в «чистом поле» и связано с положительными силами, специально оговаривается: «стаку на запад хребтом, на восток лицом» (6).

⁵ В. Н. Топоров, Некоторые соображения в связи с построением теоретической топономастики, в сб.: «Принципы топонимики», М., «Наука», 1964, стр. 17.

⁶ Там же.

Таким образом, парной оппозиции направления движения «восток — запад» соответствует оппозиция места: «поле — вода» — и оппозиция «чистого — нечистого» сверхъестественного персонажа (фактически — «белого» и «черного» заговора).

Часто место действия оказывается представленным более распространено: герой идет на берег воды или остров через чистое поле. В этих случаях для нас важно последнее, т. е. реальное место действия — именно оно влияет на выбор персонажа — посредника.

«Чистое поле» описывается в тексте в зависимости от выбора героя. Так, если в качестве героя-посредника будет выступать Иисус Христос, то в характеристике места действия «чистое поле» будут указаны дополнительные атрибуты («гора белокаменная») и т. д.

В некоторых заговорах в «чистом поле» действуют герои, явно принадлежащие комплексу «вода», например, «белая рыбица» (№ 12). Нарушение логики системы «герой — место» вызвано здесь тем, что заговор организован по принципу отрицательного параллелизма. («Пойду <...> в чистое поле. На желтом песку есть белая рыбица. Как белая рыбица тоскует и мечется и не может без воды жить...»). Этот случай можно рассматривать как место «минус — вода». На таком приеме построены и некоторые другие заговоры (например, 13).

Нечистая сила может находиться и в чистом поле (в текстах собственно заговоров таких случаев нам не встретилось, но они были обнаружены в заклинаниях). Но в этих случаях «чистое поле» конкретизируется специфическими атрибутами — «терновый куст» (№ 24).

Комплекс «вода» реализуется двояко: это или берег моря (чаще всего Окиана, иногда Черного), или остров Буян. Если выбран остров — то на нем почти всегда действуют персонажи или связанные с нечистой силой (кузнецы и др.), или ее воплощающие (страх-Рах, Бес Солчак).

К комплексу воды примыкает, в качестве наиболее часто используемого атрибута, и Алтарь (Латырь, Златырь и т. д.) камень. Иногда в его функции выступает «бел горюч камень», а иногда они объединены. Это позволяет видеть между ними отношение функциональной эквивалентности и, в известном отношении, приравнять их. Иногда в тех же функциях выступают еще «3 камня». С камнем в заговоре связаны мотивы смерти: на них или под ними стоят гробы и т. д.

1.2. Имена героев (γ). Ономастика.

Вторая группа имен связана с героем (γ) заговора. В русских любовных заговорах нами выделяются 3 класса героев:

I класс — герой, от лица которого произносится заговор — субъект (S)

II класс — герой, на которого направлен заговор — объект (О)

III класс — герой, реализующий волю субъекта, являющийся посредником между S и O, — посредник (П).

В принципе, I и II классы могут быть объединены, т. к. являются обязательными для любого заговора и очень тесно связаны между собой. S и O — неперемненные участники заговора. S — чаще всего мужчина. В «чистых», «белых» заговорах он называется «раб божий» (+ имя заговаривающего), в «нечистых» заговорах — просто «раб». Очень редко субъект характеризуется более развернуто: «удал добрый молодец».

S словесно охарактеризован значительно меньше, чем O. Собственно он только называется и дается перечисление отдельных его действий.

В роли O обычно выступает девушка. В тексте она называется «раба божия» или «рабица». Значительно чаще дается более развернутая характеристика — «красная девица» и т. д. Тогда в том же тексте она может называться дополнительно только «рабой» (да и то очень редко).

O — всегда статичен, но мы получаем дополнительную информацию о нем из инструкций (см. ниже), регулирующих поведение O в случае вызова желательного эффекта.

Третий класс героев — П — наиболее многочисленен и пестр, что было не раз отмечено исследователями. Несмотря на всю пестроту, представляется возможным сгруппировать П, тем самым указав определенные семантические поля.

В число героев-посредников (П) мы включили не только активно действующих персонажей, но и предметы и явления, вводимые лишь с целью сравнения с O. При этом П в заговоре будут считаться все те (р), которые реализуют главные предикаты в заговоре.

Поэтому, прежде чем перейти собственно к героям-посредникам, остановимся на предикатах, которые они могут реализовать.

Народные представления о любви на материале русских заговоров могут быть описаны перечислением предикатов, ее реализующих. (Здесь они выступают как дифференциальные признаки одного понятия, которое раскрывается с разных сторон). Все предикаты для облегчения их обзора могут быть объединены в следующие группы:

- 1) р' — гореть, палить, тлеть, зажигать, кипеть. . .
- 2) р'' — сушить. . .
- 3) р''' — любить, тосковать, горевать. . .
- 4) р'''' — жить, быть (сюда же входят конструкции со значением «обладать», «существовать»).

Эти группы предикатов и их вариации реализуются в заговорах разных типов по-разному. Соединяясь с П, предикат на грамматическом уровне согласуется с ним. Часто выбор П опре-

Классы	Вид	Примеры	Тип ?	Реализуемый тип р	Место действия	Примечания
П ¹	Святыя и дьявольскыя силы	... Божородице, Исусе Христосе, бес Садчак... Егорий, Никита, Маментий...	Z П	р', р''	М ¹ , М ²	
П ²	Персонифицированные силы природы	... ветер, збыв...	Z-П Z-C	р', р''	М ¹	Часто обладает «волшебными средствами»: «присуха кречак», «госка», «сухоты», иногда «печаль» и др. Стилизация, безрванты.
П ³	Персонифицированные предметы	... стрела...	Z-П Z-C	р''	М ¹ , М ²	
П ⁴	Свободный класс; заполняется предметами или явлениями, сообразными реализовать и вводимыми для сравнения с желаемым состоянием 0.	... голуби... солнце...	Z-C	р' → р''	М ²	

деляет и введение отрицательного параллелизма, особенно если берется предикат из группы р'''.

Например: а) «Как живут между собой голубки, так же бы любила меня раба божия (№ 22). б) «Как белая рыбица тоскует и мечется на песке и не может без воды жить...» (№ 12).

Вообще, группа предикатов р''' наиболее подвижна, т. е. синонимически разнообразна. Понятия «жить», «обладать» являются в народном творчестве эмоционально окрашенными, представляющими некую ценность. Поэтому и соединяются они с такими П, которые, по народным представлениям, символизируют счастливую жизнь (напр. № 22) или же указывают на ее отсутствие, ненормальное положение (как в примере выше).

Кроме этих прямых указаний (явно выраженных групп предикатов), взаимоотношения S и O характеризуются через действия П и инструкции (Instg.) — указаниями, которые ему даются.

В зависимости от определяемого моделью любви предиката — по способности соединиться с ним — и выбирается герой-посредник. В общем виде классификация П дается в таблице.

2.0. С точки зрения современной науки, порождение текста может выполнять генератор на основе анализа большого количества заговоров. При этом возможны 2 пути:

1) проанализировать некоторое количество текстов и, «расписав» их соответствующим образом, скомбинировать функционально эквивалентные элементы;

2) на основе анализа некоторого достаточного количества заговоров сформулировать правила синтеза в общем виде и указать границы семантических полей вводимых (выбираемых) категорий.

Разница между первым и вторым подходом состоит в том, что в первом случае мы имеем дело с закрытым списком элементов, во втором — с открытым. Первый путь дает лишь новые комбинации, второй же — не только новые комбинации, но и новые элементы, которые еще больше разнообразят комбинации.

2.1. Композиционная схема.

Композицию заговора можно сравнить со структурой простого предложения в языке со строгим порядком слов. Единицы, выделяемые при анализе на композиционном уровне, появляются в тексте в строго определенной последовательности. Поэтому композиционная схема заговора хорошо изучена и в полном виде неоднократно приводилась в ряде работ. Мы приводим ее несколько модифицированный вариант.

Все элементы композиции удобно разделить на две группы: ядро заговора и элементы обрамления. В дальнейшем первоначально описываются элементы обрамления ядра. Они

не являются обязательными, просты по структуре и в значительной части задаются закрытым списком. Список элементов композиции в порядке их появления в тексте:

- 1) молитвенное вступление (МЭ)
- 2) зачин (З)
- 3) ядро (Я)
- 4) закрепка (З')
- 5) молитвенное заключение, «зааминивание» (МЭ')

Легко заменить функциональную близость первого и пятого, второго и четвертого элементов. Таким образом, наиболее полную схему заговора (Z) можно переписать следующим образом:

Z(z) (МЭ & З & Я & З' & МЭ')

Охарактеризуем теперь элементы композиции в отдельности.

Э л е м е н т ы к о м п о з и ц и и . О б р а м л е н и е .

I Молитвенное вступление (МЭ)

Задается — закрытым стандартным списком. Наиболее часто употребляется в заговоре от болезней. Структуру последующих частей заговора не определяет. Имеются параллели в заговорах других народов.

Здесь может быть несколько вариантов:

а) Фрагмент собственно молитвы:

«Во имя Отца и Сына и Святого Духа!»

б) выражения, выступающие в ее функции, чаще всего — обращения:

«Господи Боже»; «благослови, Христос»; «Благослови раба Божия» и др.

II Зачин (З).

Стандартный элемент заговора, заданный закрытым списком. Однако, относительно молитвенного вступления он выступает как функционально более значимый элемент, в частности, является дифференциальным признаком заговора с развитым сюжетом и указывает на ситуацию просьбы. Зачин тесно связан с условием функционирования заговоров, особенно с временем рассказывания, а также и с направленностью заговора («черный» или «белый»).

Русский заговор обычно произносится по утрам. Во всяком случае все «белые» русские заговоры, если они содержат указания на время произнесения, связаны с зарей. Это подтверждается не только текстом зачина, но и внетекстовыми указаниями:

Говорить на три зори: утреннюю, вечернюю и утреннюю (№ 2),

Читается по утренним зорям. (№ 17),

Читается до восхода солнца на заре (№ 18) и т. д.

На эту особенность зачина по отношению ко времени рассказывания впервые обратил внимание В. Д. Миллер, сравнивая русские заговоры (заклинания) с ассирийскими⁸. Однако в дальнейшем это указание не учитывалось исследователями.

Таким образом, в известном смысле зачин представляет собой действительно запись ритуала, связанного с заговором. Изучение зачина позволяет сделать и еще некоторые выводы.

Зачин очень часто определяет и направленность заговора. По характеру просьбы в ядре заговора не всегда можно установить, является ли он «черным» или «белым». Тогда именно зачин указывает признаки вредоносного заговора, например:

Белый (№ 12)

Стану я, раб божий
благословясь,
пойду перекрестясь,
из избы дверьми,
из двора воротами...

Черный (№ 24)

Встану, не благославясь,
пойду, не перекрестясь...
или:
...и пойду из избы
не во двери, со двора
не в ворота и пойду
я не в восток, не в восточ-
ную сторону... (№ 25)

По своей структуре зачины бывают двух видов:

1) зачин, связанный с мотивом движения, перемещения субъекта

2) зачин — констатация (обычно — сообщение о месте действия).

Первый вид мы условно назовем динамическим зачином, (3 *din.*), второй — констатационным (3 *const.*). Объединить их в один класс явлений можно на том основании, что оба они сообщают о месте действия. Для развития сюжета это указание является чрезвычайно важным, т. к., как уже говорилось, выбор места определяет выбор героя, а выбор героя — ситуацию просьбы, функции и атрибуты героев и т. п.

Кроме того, тип зачина в большинстве случаев обуславливает и выбор типа заговора: 3 *din.*, как правило, дает выход к заговору-просьбе (Z — П), а 3 *const.* — заговору-состоянию (Z — С).

Примеры типов зачина:

1) 3 *din.*: «Встану я, раб Божий, благословясь, пойду перекрестясь, из дверей в двери, из дверей в ворота, в чистое поле»... (№ 6).

2) 3 *const.*: «Собирайтесь, народ, люди добрые, ко честному Христову празднику» (№ 9).

Зачины могут быть довольно краткими (особенно 3 *const.*) или пространными (№ 11). К «кратким» зачинам прилагается подробное описание обряда. Вообще же надо заметить, что зачин встречается в заговорах (особенно любовных) значительно

⁸ В. Д. Миллер, Ассирийские заклинания и русские народные заговоры, «Русская мысль», кн. 7, 1896, стр. 26, 80.

чаще, чем молитвенное вступление, хотя, строго говоря, также является факультативным.

З а к р е п к а (З')

Закрепки бывают различных видов — от очень кратких: «Заклячаю замком крепким, и ключ в воду» (№ 21); «Будьте вы, мои слова, крепки и лепки, крепче камня и булата. Замыкаю я вас тридевятью замками, тридевятью ключами. Нет моим словам недоговора и переговора, и не изменить их ни хитрецу, ни мудрецу» (№ 14), — до принимающих характер развернутого повествования и многократных повторений (№ 2). Композиционная роль закрепок не велика. Значительно более важна она в связи с внетекстовыми связями.

Закрепка подчеркивает, подтверждает силу заговора и, пожалуй, связана с его функционированием. 1) Здесь иногда общается о возможных пропусках, т. е. искажениях заговора, что является недопустимым именно для его функционирования; 2) в закрепке часто подчеркивается и не изменяемый «ни мудрецом, ни хитрецом» характер текста, и то, что заговор заговаривается от колдунов (!) (№№ 43, 219).

Молитвенное заключение (МЭ')

Функционально со сказанным выше связано и повторное введение молитвенного элемента. Часто это просто «аминь» (отсюда и название приема зааминивание). Но иногда это, действительно, элемент молитвы: «И ныне, и присно, и во веки веков» (№ 1, 2 и др.).

Основным композиционным элементом заговора, его доминантой, является ядро (Я).

Ядро можно определить как минимальный текст заговора, как элемент композиции, ограниченный обрамлением, или как текст с нулевым обрамлением (в таком случае заговор представляет собой лишь ядро).

Состав ядра включает субъектно-объектные отношения персонажей и указания действий, которые они совершают для достижения цели — реализации воли заговаривающего.

2.2. В отличие от заклинаний, ложных молитв и т. п., ядро заговора состоит из двух частей, которые скреплены по принципу параллелизма. Это явление хорошо изучено и описано, начиная с работ А. Н. Веселовского. Оно записывается:

$$(\forall x \exists p(x)) \ \& \ x \equiv y' \supset y' \exists p(y')$$

(читается: если для всякого предмета X верно, что ему приписан предикат p, и X и Y' эквивалентны, то для данного y' верно, что ему приписан предикат p¹)⁹.

Обе части заговора скреплены в ядре (левая часть ниже обозначается а, правая — b). Скрепление происходит по двум

⁹ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, указ. соч., стр. 148.

моделям, которые определяют два способа соединения, два типа организации заговора, или два вида заговора.

Первый тип, который встречается наиболее часто и является, так сказать, классическим, назовем элементарной ядерной структурой I (ЭЯС I).

ЭЯС I представляет тип связи а и b, организованный по принципу параллелизма. Его записывают импликацией, и общая модель связи тогда: $a \supset b$. По этому типу построен, например, следующий заговор:

Как живут между собою голубки,
так же бы любила меня раба божия (№ 22)

Этот вид связи мы условно назовем «как... так».

Второй тип заговора (ЭЯС II) организован иначе. Если в первом случае перед нами явный, отчетливо сформулированный параллелизм, то в ЭЯС II этот параллелизм эксплицитно не выражен. Элемент параллелизма выявляется лишь в том, что реализуемый посредником П в а предикат p в b предопределяет некие действия (p') или состояния 0 (т. е. p' непременно включен в общее семантическое поле с p). В общем случае вторая часть заговора примыкает к первой на том основании, что вторая — в известном смысле, дублирует первую, особенно же — ее прагматический аспект. Этот вид связи мы предлагаем записывать знаком логического вывода (\vdash), и модель связи в ЭЯС II тогда примет вид: $a \vdash b$.

2.2.1. Левая и правая части разных ЭЯС разворачиваются не одинаково. Минимум элементов для развертки ЭЯС I приводится в следующей таблице:

		a \supset b	
Обязат.		$\text{ПvS} = \text{П}$	$\text{O} - \text{S}$
		p	$\text{p}'\text{vp} = \text{p}'$
факультат.			П
	atr.		atr.,

Развертка происходит по правилам:

1. ЭЯС I построено как сравнение (со связками «как... так»).

2. В левой части (а) должно обязательно содержаться указание на П и p, которые выбираются в качестве «базы для сравнения».

3. Иногда в качестве П возможно употребление S (когда S сравнивает себя с O).

4. Атрибуты чаще всего указывают, на что направлено действие (p) П.

5. В правой части (b) должно быть обязательно указано на объектно-субъектные отношения и предикат: «любила бы раба божия меня».

6. В качестве факультативного элемента в b может фигурировать П и сообщаться некоторые его атрибуты.

7. Порядок следования элементов внутри а и b не является строгим: здесь возможно известное варьирование.

8. Из правил грамматической реализации надо отметить, что глаголы левой части стоят в изъявительном наклонении, в правой — в сослагательном.

Записывается логическая схема ЭЯС I следующим образом (возможный вариант; в квадратных скобках факультативные элементы):

$$\text{Эз} (\text{ПvS} \equiv \text{П}) \text{p} [\& \text{atr.}] \subset (\text{p}'\text{vp}' \equiv \text{p}) \text{OvП}' \& \text{S} [\text{atr.}]$$

2.2.2. ЭЯС II представляет собой, как уже говорилось, значительно более сложную и менее строгую систему. Сам вопрос о принадлежности ее к заговорам (в плане структурной организации) является дискуссионным, т. к. явно выраженного параллелизма как характерного дифференциального признака структуры заговора здесь нет. И, тем не менее, кажется возможным дать некоторые правила по описанию ЭЯС II.

Обычно ЭЯС II скрепляет заговоры с развитым сюжетом («эпические»), где а — описание состояний различных П или встречи с S, а b — указание на желаемое поведение O в результате, вызванного эффекта и на ряд ограничений в поведении O.

В тексте соединение происходит посредством связей типа «что бы» или «и казался (был) бы я».

В силу названных выше причин, представляется необходимым сначала дать описание отдельных фрагментов а и b, и лишь потом — структурную схему и правила реализации ЭЯС II в целом.

2.2.2.1. Диалог (D) Введение диалога подготавливается предшествующим зачином. Благодаря ему создается, как уже отмечалось, «ситуация просьбы», т. е. введение диалога становится естественным продолжением заданной в 3 сюжетной линии. Почти все диалоги построены по единому правилу.

1. Перед первым обращением с вопросом к П он называется и указывается его p или состояние. В качестве p выбирается наиболее свойственное П действие. (Это можно сравнить с выбором типичного сказуемого для данного подлежащего.)

2. Либо сам S сообщает (констатирует), что делает или куда идет (летит и т. д.) П, либо задается вопрос аналогичного содержания.

3. П отвечает. Ответ зависит от выбранного M, от П и его p. (Зависит от п. I).

4. Высказывается просьба не делать того, чем занимался или в каком состоянии находился П в момент называния (не ходить и т. д.), а сделать то, в чем состоит желание S (при этом, как правило, происходит изменение направления действия). Характер просьбы зависит от выбранных р и П, в частности, он должен соответствовать возможностям р. Например:

«...со ясна неба летит огненна стрела; той стреле помолюсь, покорюсь и спрошу ее: «Куда полетела, огненна стрела?» «Во темные леса, в зыбучие болота, в сыроё кореньё!» «О ты, огненна стрела, воротись и полетай, куда я тебя пошло: есть на святой Руси красна девица...» (№ 6).

5. Просьба, высказываемая S, носит самый общий характер — «пойди послужи», «полетай», «дуйте и винтите» и т. д., опять-таки, в зависимости от выбранного П. Иногда она может редуцироваться, но тогда о ее наличии свидетельствует факт самого обращения к П.

2.2.2.2. Инструкция (Instr.) Более подробный характер носят т. н. «инструкции» — стандартные места заговорного текста, содержащие ряд чисто «технических» указаний и приемов, которые способствовали бы реализации просьбы S относительно желаемого поведения О. Они не связаны прямо с П и могут быть разделены на следующие группы.

1) инструкции, которые даются активному, «деятельному» П, о том куда «вложить», «внести» и т. д. «волшебное средство». Обычно — это перечень частей тела О, который может колебаться в зависимости от количества называемых частей:

«... в ретивое сердце, в чёрную печень, в горячую кровь, в становую жилу, в сахарные уста, в ясные очи, в чёрные брови...» (№ 6). «... в ретивое сердце; просеките топором ретивое ея сердце, посадите в нею тоску тоскучую, сухоту сухотучую, в её кровь горячую, в печень, в составы, в семьдесят семь составов и подсоставков, един состав, в семьдесят семь жил, единую жилу становую...» (№ 3).

2) Инструкция П относительно поведения О в результате воздействия или влияния на нее:

а) что делал бы и чего не мог бы делать S; эта инструкция сообщается в b — правой части ЭЯС II.

б) ограничения временного характера относительно вызванного эффекта. Оба этих подвида часто объединены:

«чтобы <...> тосковала и горевала <...> во сне сутокныя в двадцать четыре часа, едой бы не заедала, питьем она не запивала, в гульбе бы она не загуливала, и во сне бы она не засыпала, в тёплой парусе калиновым щёлоком не смывала, шелковым венником не спаривала, пошла, слёзно плакала...» (№ 3).

«чтоб ей милилось и хотелось, брало бы её днём при солнце, ночью при месяце, чтоб она тосковала и горевала <...>, сном бы не засыпала, едою не заедала, гульбою не загуливала...» (№ 7).

Хотя каждый заговор с ЭЯС II дает несколько измененную инструкцию, но, в основном, вариации касаются степени подробности перечисления.

2.3. По этому типу «сделано» большинство диалогов в заговорах с ЯЭС П. В некоторых случаях диалог может быть редуцирован (за счет редукиции вопросительных конструкций). Тогда он представляет описание какого-либо состояния П, являясь развернутым вариантом просьбы S. Составляются такие описания по тем же правилам, что и диалог (т. е. перечисляются действия П и реакции на них со стороны S). Описание снабжено большим количеством атрибутов, подробным описанием персонажей и их действий, описанием способа передачи «волшебного средства» (например, №№ 15, 18, 28 и др.). В следующей статье будет дано формальное описание порождающего механизма (грамматики) заговоров.

К АНАЛИЗУ ИНДИЙСКОГО СВАДЕБНОГО ГИМНА

(Ригведа X. 85)

Т. Я. Елизаренкова, А. Я. Сыркин

Собрания ведийских гимнов обладают некоторыми специфическими особенностями, которые делают весьма плодотворным изучение их содержания с точки зрения семиотики. В значительной степени эти особенности вытекают из культовой функции гимнов — в частности, гимнов древнейшего собрания «Ригведы», основное содержание которого сводится к просьбе у богов со стороны адепта различных благ себе и несчастий своим врагам, причем методом воздействия на богов считается исполнение искусно составленного хвалебного гимна. Культовая функция гимнов определяет также высокий «иератический» стиль памятника с элементами магии [как-то амбивалентность части лексики, проявляющаяся в употреблении одного и того же слова в сфере добра и в сфере зла, напр.: māyā. 1. волшебная сила (у богов), 2. обман (у демонов)¹], нарочитой неясности или многозначности содержания, которые достигаются как чисто грамматическими средствами (напр. употребления инь-юнктива с его широким кругом модальных и временных значений), так и специальными литературными приемами, суггестивностью стиля. Последняя особенность вообще свойственна древнеиндийской литературе; в поэтике она отражена в теории дхвани — звука-символа, назначение которого — вызывать одновременные семантические ассоциации разных планов.

Подобная многозначность многих стихов Ригведы препятствовала адекватной передаче ведийского текста на западные языки. Обычно переводчик стремился дать однозначную интерпретацию «темных» мест памятника (этим грешит, пожалуй, даже лучший из существующих переводов Ригведы — немецкий перевод К. Гельднера²), что в ряде случаев повидимому

¹ См.: L. Renou, L'ambiguïté du vocabulaire du Rgveda, J. As., t. 231, 1939, p. 161—236.

² См.: K. F. Geldner, Der Rig-Veda aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt, Harvard Oriental Series, vol. 33—36, Cambridge, Massachusetts, 1951—1957.

противоречило намерениям певцов-слагателей гимнов. Это обуславливало необходимость выработки нового подхода к интерпретации гимнов Ригведы.

В свете всего сказанного становится ясным, что специфика гимнов Ригведы, рассматриваемых как текст, делает необходимым выход за пределы «прямого» прочтения текста, основанного только на прямом значении языковых единиц, составляющих данный текст (такое прочтение оставляет неясным содержание многих стихов) и предполагает непреходящий анализ денотата во всей его сложности, а также анализ характера его связи с планом выражения как системой лингвистических знаков. Это полностью относится и к рассматриваемому здесь свадебному гимну (Sūgūā в местной традиции), анализ которого только на лингвистическом уровне не дает ключа к пониманию существенной части его содержания.

Если ограничиться лишь «прямым» прочтением настоящего гимна, то в большинстве случаев это даст понимание связи между лингвистическим знаком и одним денотатом, в то время, как для авторов гимна такая связь, по-видимому, не носила одно-однозначного характера. Например, слова: sūgūāyā vahatūh ṛgāgāt (13) понимаются в прямом значении только как: «тронулся свадебный поезд Сурьи», в то время как традиционный комментарий (Саяна) свидетельствует о том, что для создателей гимна формальному плану соответствовали по крайней мере два содержательных (движение свадебного поезда Сурьи и движение солнца по небу), т. е. мифологический и космологический. В то же время такое прочтение не дает возможности логически соотнести друг с другом и такие денотаты, которые непосредственно открываются на лингвистическом уровне анализа (например, «колесница Ашвинов» и «оковы мужа» — 26; 28).

Сказанное позволяет рассматривать данный гимн как знаковую систему, организующую в плане содержания денотаты разных уровней. При этом в отдельных случаях не исключена возможность представить отношения между этими уровнями как иерархию (например, мифология — космология).

Целесообразность предлагаемого подхода подтверждается и некоторыми внутренними особенностями исследуемого объекта. Речь идет о «технике», с помощью которой авторы гимна устанавливали связь между лингвистическим знаком и денотатом. Так в 1—5 стихах имеет место намеренная игра денотатами разных уровней, соотносимых с одним знаком (Сома — как растение и как месяц)³. Эта неоднозначность текста неизбежно ведет к его неопределенности. Последняя, видимо, связана со стремлением говорить загадками (напр., играющие дети как знак солнца и луны, не названных прямо — 18) и с табуистичностью

³ Об интерпретации ведийского бога Сомы см.: H. Lüders, Varuṇa. I. Varuṇa und die Wässer. Göttingen, 1951, Kap. VI.

отдельных выражений текста, избегающих упоминать названия предметов, приносящих несчастье («кровь» — ст. 28—29; «рубашка новообращной» — 34). Указанные особенности должны быть учтены при описании жанровой специфики ведийских гимнов.

Если оставить в стороне чисто лингвистический анализ гимна (предполагающий изучение его на фонологическом, фономорфологическом, морфемном и синтагматическом уровнях) — кстати, по языку гимн Сурьи принадлежит к числу поздних, — и ограничиться его содержательной интерпретацией, представляется целесообразным предложить его анализ в нескольких планах: мифологическом, космологическом, ритуальном и психологическом. Каждый из этих уровней в отдельности соотнесен с лингвистическим уровнем, часто также они бывают соотнесены друг с другом. Анализ каждого из этих внеморфологических уровней и затем отношений между ними является важной задачей исследователя.

На уровне мифологических представлений в рассматриваемом гимне можно выделить следующие основные составные части: описание свадебного поезда Сурьи (6—20), характеристика Сурьи-невесты, характеристика Сомы-жениха. Центральное место занимает описание движущегося свадебного поезда; описание мифологических персонажей Сурьи и Сомы входит в состав основного описания. Только один раз этому описанию соответствует в тексте синтагма из субъекта и предиката главного предложения (стих 13: «Тронулась свадебная процессия Сурьи»). Во всех остальных случаях описание свадебного поезда можно рассматривать как перечень одушевленных и неодушевленных участников события и их определения, свернутые или развернутые. Перечень объектов в описании свадебного поезда таков: Сурья, Сомы, сваты-Ашвины (8, 9, 14, 15), повозка Сурьи (7, 8, 10, 12, 20), запряженные быки (11), путь (11), подружки Сурьи (6).

Характеристика основных персонажей может рассматриваться как состоящая из следующих элементов: 1. действия, синхронные основному событию — движению свадебного поезда Сурьи; 2. атрибуты — т. е. признаки, соотносимые с данным персонажем; 3. эпитеты; 4. связи с другими мифологическими персонажами⁴. Таким образом Сурью характеризуют: 1) действия: восходит на свадебную колесницу (12, 20), едет к супругу (7, 10); 2) атрибуты: свадебный поезд (*passim*), прекрасный наряд (6), колесница (10), колеса (11, 12, 16), быки, везущие

⁴ Подобный метод описания применялся ранее в отношении ведийской богини утренней зари Ушас — см.: Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров, О древнеиндийской Ушас (*Usas*) и ее балтийском соответствии (*Ušinš*), — «Индия в древности», М., 1964 г. стр. 66 сл. Однако там задачи описания были иные — выделить дифференциальные признаки, совокупность которых отличает Ушас от других богов ведийского пантеона.

колесницу (11), путь (11), цвета Сурьи, которые должен очистить брахман (35); 3) эпитеты: самая милая (37) и 4) связи: Сома — возлюбленный (9), первый познал Сурью (40); Савитар — отправил ее супругу (9), отправил ее свадебную процессию (13); Ашвины — были сватами Сурьи (3, 9, 14, 15); Агни — ехал впереди свадебной процессии Сурьи (8), отдал жену (scil. Сурью) (39), был ее третьим мужем (40), получил ее от Гандхарвы и отдал человеку (41); Гандхарва — познал ее вторым (40) и, получив ее от Сомы, отдал Агни (41).

Задача описания Сомы усложняется тем, что он выступает в трех ипостасях, функционально равноправных: Сома — месяц, Сома — растение и Сома — возлюбленный. Для Сомы — месяца характерны атрибуты: помещен на небе (1); им сильны Адитьи (2), им земля велика (2), поставлен в лоне созвездий (2), его знают брахманы (3), его не вкушает никто (3) и связи: Вайю — его сторож (5). Для Сомы — растения характерны атрибуты: его отведывают, когда разотрут растение (3), он скрыт надежными покровами и охраняем (4), он прислушивается к жерновам (4), отпITYЙ он прибывает вновь (5). Для Сомы — возлюбленного характерны действия: был женихом на свадьбе (9); связи: Сурья — познал ее (40), отдал ее Гандхарве (41) и Гандхарва — отдал ему Сурью (41). Итак, уровень действий для Сомы — месяца и Сомы — растения представлен нулем, дифференциация же трех ипостасей проводится в основном на уровне атрибутов.

Это описание можно было бы продолжать, рассматривая мифологические персонажи (т. е. объекты культа) как элементарные единицы первого порядка со всеми свойственными им характеристиками. Далее можно выделить элементарные единицы второго порядка — объекты, входящие в атрибуты элементарных единиц первого порядка. Соответственно возможны атрибуты второго порядка и т. д. Синтаксис, организующий эти элементарные единицы в текст, осуществляется с помощью определенных мифологических ситуаций — ср. отношения Сурьи с Ашвинами; одновременно выступающими как женихи и сваты (8—9, 14—15), замужества Сурьи, передаваемой от одного мужа к другому (40—41) и др. В тексте гимна эти ситуации (или мотивы) обычно реализуются как «свернутые» атрибуты, эпитеты или связи, входящие в описание основного события — движения свадебного поезда Сурьи.

Следует отметить, что для всех мифологических персонажей, кроме Сурьи (т. е. для Сомы, Агни, Савитара и проч.) описание, которое можно составить на основании данного гимна, будет покрывать лишь некоторую часть всего объема свойственных им дифференциальных признаков. Для Сурьи же это описание является исчерпывающим, поскольку отдельные упоминания ее в 1-ой мандале лишь повторяют те или иные при-

знаки Сурьи, входящие в полную характеристику ее, данную в рассматриваемом гимне.

Можно полагать, что подобный анализ применительно к Ригведе-самхите в целом поможет более строгому описанию ведийского пантеона.

Уровень космологических представлений в данном случае целиком соотносится с уровнем мифологических представлений, хотя и уступает ему в детальности разработки. В основе этого паралелизма лежит важная функция мифа — нахождение определенных связей (на их специфичном характере мы здесь не будем останавливаться) между данными опыта. В нашем случае такое упорядочение относится к наблюдениям над космологическими явлениями. Отсюда достаточно строгая соотнесенность объектов культа (элементарных единиц первого порядка) в мифе с космологическими понятиями (Сурья — солнце, Сома — месяц, Вайю — ветер и т. д.). В рамках отдельных сюжетных построений (как и в данном тексте) сходным образом соотносятся и атрибуты соответствующих единиц, и их группы. Ср. поезд Сурьи — движение солнца по небу (13); Сома и Сурья — месяц и солнце или растение, тянущееся к солнцу, и солнце (*passim*) и т. д. В настоящем гимне ключом к этому коду является аллегория в стихе 18, которая соответствующим образом разъясняется в комментарии Саяны⁵.

Во второй части гимна (начиная с 20-го стиха) ряд стихов является фрагментами свадебного ритуала и выражает своей последовательностью порядок шагов свадебного ритуала. Двойной характер этих стихов отражает особенности связи данного текста с денотатом. С одной стороны, исполнение текста является знаком для совершения определенных действий, с другой стороны, определенные моменты внетекстового поведения служили сигналом для исполнения текста. Например, невеста садится в повозку (20), уезжают сваты (23), невесте распускают волосы (24), она прощается с отчим домом (25—26), приезжает на новую родину (27), свадебный поезд проезжает мимо кладбища (31), выезжает на перекресток (32), проезжает мимо поселения (33), жених берет за руки невесту (36, 37), невесту обводят вокруг огня (38), невесту вводят в новый дом (42—47) — при чтении стиха 46 отец или старший брат невесты совершает жертвоприношение у нее над головой. Далее, ритуальная процедура выступает здесь знаком не только для чтения текста, но и — на семантическом уровне — указанием на денотаты мифологического плана.

Здесь следует поставить вопрос и о принципах формального

⁵ Ср. в этой связи: J. Ehnii, *Rigv.* X. 85. Die Vermählung des Soma und der Surya, ZDMG, Bd. XXXIII, 1879, S. 166—176 — движение Сурьи истолковывается здесь как путь солнца к весеннему равноденствию; ее союз с Сомой-месяцем — как наступление весны.

описания ритуала (проблема выделения единиц ритуального действия, их функционального распределения и т. д.). С этой целью можно представить любой обряд как временную последовательность некоторых элементарных действий (при достаточно сложных церемониях действия, различные по характеру, могут протекать и одновременно). Каждое такое действие выделяется как минимальная совокупность ряда целенаправленных актов (относящихся к перемещению в пространстве, речи, мышлению данного лица или группы лиц), обладающая внутренней смысловой завершенностью и функциональной значимостью в рамках данного обряда. Такое элементарное действие может быть условно названо «ритема». Подобно тому как взаимодействие элементарных единиц мифологического текста образует определенные мотивы⁶, из которых по известным синтаксическим правилам организуется мифологический текст (ср. выше), так и целенаправленное взаимодействие различных элементов ритуала (исполнители, текст, предметы и т. д.) образует ритемы, последовательность которых, подчиняющаяся, по-видимому, определенным правилам «ритуального синтаксиса», создает обряд.

В данном случае, не касаясь индийской свадебной церемонии в целом (материала Ригведы X. 85 для этого явно недостаточно, и здесь потребовалось бы привлечь ряд других источников⁷) и останавливаясь лишь на отдельных ее частях, можно, например, выделить следующие ритемы, функционально связанные с исполнением настоящего гимна: 1. Невеста садится в повозку, 2. Отъезд сватов, 3. Невесте распускают волосы, 4. Прощание невесты с отчим домом, 5. Движение свадебного поезда, 6. Жених берет невесту за руку, 7. Обход вокруг огня, 8. Введение невесты в дом мужа, 9. Жертвоприношение над головой невесты.

⁶ Т. е. простейшие но вместе с тем функционально значимые для мифа ситуации — напр. растирание Сомы, передача Сурьи гандхарве и т. д. (ср. «функции» у В. Проппа — *Морфология сказки*. Л., 1928, стр. 30—31), которые могут соответственно обозначаться как «мифемы».

⁷ Прежде всего — свидетельства законодательной литературы, в частности — грихьясутр (напр. *Aśvalāyana grhya-sūtra*. I. 4—9). См. *Indische Hausregeln*, v. A. Stenzler, I. *Aśvalāyana*; II. *Pāraskāra*, Leipzig, 1864—1878; *The Grihya Sūtras*, transl. by H. Oldenberg, p. I—II, Oxford, 1886—1892 и др. издания. Ср. в этой связи: M. Winternitz. *Das altindische Hochzeitsrituell*, Wien, 1892; A. Hillebrandt. *Ritualliteratur. Vedische Opfer und Zauber*. Strassburg, 1901, S. 63—68; R. Schmidt, *Beiträge zur Indischen Erotik*, Leipzig, 1902, S. 667f; Idem. *Liebe und Ehe im alten und modernen Indien*. Leipzig, 1904, S. 362f; P. V. Kane. *History of Dharmaśāstra*, vol. II, pt. I, Poona, 1941, p. 427 sq; A. S. Altekar. *The Position of women in Hindu civilisation*, Delhi, 1962, p. 79 sq; Пракашвати Пал. *Индусский свадебный обряд*. — «Советская этнография», 4, 1958, стр. 53—61 и др. (см. L. Репоз, *Bibliographie Védique*, Paris, 1931, p. 183—184), а также богатый параллельный материал: E. Westermarck. *The history of human marriage*, Vol. II, London, 1921, Chapt. XXIV—XXVI (marriage rites).

При дальнейшем анализе целесообразно, по-видимому, выделить ряд дифференциальных признаков для описания соответствующих ритем. Такие признаки должны были бы учитывать в частности характер данного действия во времени и пространстве, его отношения к ритуальному тексту, к объекту культа, к ритуальной утвари, характер занятых в обряде лиц. Соответственно в качестве более общих признаков можно предложить, например: «единичность — повторяемость (действия)», «движение — неподвижность», «речь — молчание», «наличие адресата — отсутствие адресата», «связь с к. л. предметом — изоляция», «жрец — не-жрец (в качестве исполнителя)». В случае заведомого повторения отдельных признаков на всем протяжении обряда возможна некоторая их детализация, напр. для движения: «геометрическая упорядоченность — неупорядоченность», для речи: «связный текст — отдельные возгласия», для определения адресата: «сверхъестественное существо — реальное существо», для связи с к.-либо предметом или лицом: «непосредственное воздействие — косвенное, «симпатическое» воздействие», для участников: «участие заинтересованных сторон — неучастие».

Если обратиться теперь к выделенным выше девяти ритемам, представляющим собой направленные во вне действия с постоянным участием заинтересованных лиц и с сопровождением связного сюжетно оформленного текста, постоянно кому-либо адресуемого, то очевидно, что некоторые из предложенных нами пар признаков реализуются здесь однозначно и таким образом не могут исполнять различительной функции, некоторые же могут быть использованы с этой целью. Так седьмая ритема (обведение невесты вокруг огня) обладает в отличие от остальных признаком геометрической упорядоченности. Пара признаков «сверхъестественный — реальный (адресат)» реализуется в первой своей части для 1, 2 и 7 ритем, во второй — для 3 и 9 и в обеих частях — для 4—6 и 8. Пара «связь с к.-либо предметом — изоляция» реализуется в первой части для 1, 5, 7 и 9 ритем и во второй части для остальных, причем дальнейшая детализация («непосредственное воздействие — косвенное воздействие») реализуется в первой части для 1 и 9 ритем и во второй — для 5 и 7.

Разумеется, эти соображения носят весьма общий и предварительный характер. Вместе с тем представляется, что их дальнейшая разработка и детализация применительно к конкретному материалу (особенно желателен в этой связи анализ по возможности полно и адекватно описанного обряда, лучше всего, конечно — непосредственно засвидетельствованного) могут пролить свет на некоторые важные внутренние закономерности ритуала и содействовать более строгому описанию его структуры. Перспективным в этом отношении представляется и срав-

нительный анализ ритуала и соответствующего мифа (при наличии достаточно полных свидетельств о том и другом) — последовательное описание совпадений и расхождений между ритами и мотивами мифа, возможно, позволило бы более строго, чем это делалось до сих пор, судить о степени изоморфности соответствующих уровней⁸.

Если до 20-го стиха содержание гимна развертывается в мифологическом плане, тесно связанном с планом космологии и отдельными реминисценциями из сферы ритуала, то в следующем, «ритуальном» разделе (20—47) в качестве основного сопровождения ритуала выступает уровень, условно названный здесь «психологическим». Уровень этот объединяет свидетельства об отношении жениха к свадьбе и к своей невесте. Атрибуты соответствующих денотатов, естественно, в первую очередь указывают на положительные эмоции: «приятность» свадьбы для супруга (20), пожелания разного рода благ самой невесте и союзу ее с женихом (24—27; 31—33; 36, 37, 39, 42—46; ср. также призывы к богествам соединить новобрачных — 23 и сл.; 47).

Важно однако отметить, что такие свидетельства чередуются с иными, прямо противоположными по смыслу, которые представляются на первый взгляд внесистемными в ряду представлений и реалий данного текста. Сюда следует отнести упоминания об «иссиня черной и красной» крови новобрачной, связанной со «злой силой» и «заразой» (*kṛityāsaktīr*); о метафорических «оковах» (*bandhēshu*), в которые попадает муж (28); о рубашке новобрачной, также несущей зло мужу (*sāmulyām... kṛityaishā... — 28—29*; ср. 34—35 — своего рода аналог *vagina dentata*⁹). Еще одно не вполне понятное в данном тексте место — призыв к новобрачной — не быть мужеубийцей (*āpatighny edhi — 44*). В этой связи очень опосредственную связь с психологическим уровнем можно предположить и в «мифологических»

⁸ В связи с оценкой подобных соответствий ср. С. Cluckhohn, *Myths and rituals. A general theory.* — «Harvard theological review». Vol. XXXV, 1942, p. 45—79; Lord Raglan, *Myth and ritual.* — «Myth. A. Symposium», Bloomington, 1958, p. 78—83; С. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale.* Paris, 1958, p. 257; E. O. James, *Myth and ritual in the ancient Near East.* London, 1958, p. 284 sq. и др.

⁹ См. интересные параллели из области клинической психологии, современной литературы (Верлен, Сартр, Г. Миллер) и фольклора (чукчей, американских индейцев южных славян и др.); R. Gessaïn, *Vagina dentata dans la clinique et la mythologie*, «Psychanalyse et les sciences des l'homme», Paris, 1957, p. 247—295; *Anthropophyteia*, hrsg. v. F. S. Kraus, Bd. I. Leipzig, 1904, S. 252—254; H. Miller, *Tropic of Capricorn*, Paris, 1948, p. 240. ср.: G. Róheim, *The origin and function of culture*, New York, 1943, p. 14 sq.; R. Fliess, *Ego and the body Ego*. New York, 1961, p. 156 sq. и др. (ср. ниже, прим. 12).

стихах 21—22 и 40—41 о божествах, познавших невесту до ее земного жениха и т. о. «очистивших» ее¹⁰. Как мы видим, основная значимая здесь для характеристики невесты оппозиция («несущая добро — несущая зло»), реализуется в настоящем гимне в обеих частях противопоставления; иначе говоря, установка жениха в отношении к новобрачной носит здесь явно амбивалентный характер (ср. в частности непосредственный переход от 27 к 28 сл.; от 33 к 34; смешанный характер 44 и т. д.). Еще одна интересная деталь, без сомнения заслуживающая специального психологического анализа, — призыв к Индре дать новобрачной десять сыновей и «сделать мужа одиннадцатым» (45: *pátim ekādasām kridhi*), т. е. представление о муже как о сыне своей жены и — соответственно — о жене как о своей матери¹¹.

Все это представляется целесообразным рассматривать как своего рода отчет о некоторых специфичных моментах внутреннего состояния жениха, выведенных на поверхность сознания и фиксируемых авторами и жрецами — исполнителями гимна (мужчинами). Таким образом, по-видимому, можно представить весь план содержания свадебного гимна как единую систему, где денотаты ритуального (непосредственная обстановка исполнения гимна) и мифологического, а также космологического («мировоззрение» обряда) уровней логически дополняются денотатами, относящимися к сфере внутренней психической установки.

Введение психологического уровня не только позволяет упорядочить содержание гимна X. 85 — оно расширяет рамки использования его как источника, т. е. соотношения его содержания с внетекстовой ситуацией. В этой связи можно, например, отметить такие неоднократно засвидетельствованные исследователями факты, как табу девственности у ряда племен, страх перед кровью новобрачной и соприкасающимися с нею предметами, перед самим актом дефлорации, осуществляемой в ряде случаев специальным заместителем (отцом невесты у баттов и альфуров на Суматре и Целебесе, шаманом у некоторых эскимосских племен и т. д.). Аналогичные явления засвидетельствованы уже в новое время у некоторых индийских племен (дефлорация жрецом, матерью невесты, с помощью искусственного *lingam* и т. д. — ср. сажание невесты на каменный фаллус

¹⁰ Ср. «Панчатантра», кн. III, стихи 181—184 (*The Panchatantra, text of Purnabhadra, Cambridge <Mass.>, 1908, p. 213*) — о божествах — Соме, гандхарвах и Агни, владеющих девочкой до наступления зрелости и очищающих ее от пороков.

¹¹ Не останавливаясь на многочисленных параллелях из мировой литературы (ср. в этой связи: O. Rank. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig und Wien, 1912), отметим лишь некоторые древнеиндийские свидетельства: *Mahābhārata* I. 68, 47; *Yogatattva upanīśad*, 3—4.

Приапа в древнем Риме¹²⁾, что небезынтересно сопоставить с фактом использования стихов Ригведы X. 85 в Индии вплоть до наших дней. Здесь встает ряд существенных проблем первобытной культуры и отдельных архаичных ее пережитков, сохранившихся в более поздних культурах, — вопросы, выходящие за рамки данного сообщения и относящиеся к компетенции специалистов — этнографов, психологов. Можно лишь добавить, что содержательный анализ настоящего свадебного гимна (как по видимому и любого другого аналогичного текста) на психологическом уровне открывает и некоторые другие важные аспекты его изучения. Так представил бы интерес сравнительный анализ гимна X. 85 и сходных текстов (как «мужской исповеди») с другими текстами, содержащими «показания» противоположной стороны — «женскую исповедь». Из Ригведы здесь можно было бы, в частности, привлечь гимн X. 159 — самовосхваление женщины, держащей мужа в подчинении. По видимому, на данном уровне такие «показания» с двух сторон находятся в отношении взаимной дополнительности. В этой связи могут быть использованы интересные параллели из других культур (древнегреческие эпиталамы, напр. Сафо; русские свадебные песни, «плачи»; мотив «табу девственности» в современной художественной литературе, напр. в «Юдифи» X. Ф. Геббеля и др.).

Уровни	№№ стихов																			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I Мифологический	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
II Космологический	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+
III Ритуальный				+	+	+					+		+					+	+	+
IV Психологический																				+

* См. выше прим. 10.

¹²⁾ Из обширной литературы вопроса назовем здесь: H. Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, I Bd, Leipzig, 1897, S. 387f; E. Crawley, *The mystic rose. A study of primitive marriage*. London, 1902, p. 186 sq.; 343 sq.; E. Westermarck, *The history of human marriage*, Vol. I, 5th. ed., London 1921, p. 166 sq.; S. Freud, *Das Tabu der Virginität*, «Gesammelte Schriften», V Bd., Leipzig, 1924, S. 212 f. и др. Ср. также специально об индийских обычаях: R. Schmidt, *Liebe und Ehe im alten und modernen Indien*. Berlin, 1904, S. 225 sq.; о других народах: E. Westermarck, *Marriage ceremonies in Morocco*. London, 1914, p. 271 sq.; 321 sq. Ш. Иналпа, *Очерки по истории брака и семьи у абхазов*. Сухуми. 1954, стр. 114 сл., 132 сл.; C. Devereux, *Heterosexual behaviour of the Mohane indians*, «Psychoanalysis and the social sciences», vol. II, New York, 1950, p. 110 sq. и др.

Таким образом распределение всего содержания гимна X. 85 по четырем уровням можно представить в виде следующей таблицы.

Нетрудно заметить, что по своему содержанию выделенные здесь уровни обладают некоторыми чертами параллелизма. I и II уровни отражают мировоззрение обряда, представляя соответственно фиктивную и натуралистическую интерпретации опыта. III и IV уровни отражают поведение лиц-участников обряда — соответственно их внешние и внутренние состояния. Мы видим, что этим связям в плане содержания отвечает определенный параллелизм формы, проявляющийся в специфичном композиционном распределении соответствующих уровней. Факт этот, думается, подтверждает правомерность принятой выше классификации.

Предлагаемый здесь подход по-видимому можно было бы использовать и для содержательной интерпретации ведийских гимнов в целом. Очевидно, при этом отдельные уровни могут быть представлены в некоторых гимнах в виде нуля (напр. психологический уровень). Такой подход поможет классифицировать гимны самхиты по особенностям структуры отдельных представленных в них уровней и характеру их соотношений, тем самым позволяя по возможности строго описать ту многоплано-

21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	
+	+	+	+	+	+										+	+	+	+	+	+		+		+		+	
+	+	+	+	+	+	+		+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+			+	+	+	+	+	+
(+*)	(+)		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	(+)	(+)	+	+	+	+	+

вость содержания, к которой, видимо, стремились авторы гимнов.

* *
*

К сожалению, только после сдачи в печать этой статьи, авторы смогли ознакомиться с работой: J. Gonda, *Notes on Atharvavedasamhitā book 14* — “Indo-iranian journal”, vol. VIII, 1964, № 1, p. 1—24, посвященной интерпретации параллельных RV X. 85 текстов AV XIV. 1—2. В этом содержатель-

ном исследовании, в частности, обращает на себя внимание трактовка свадьбы Сурьи как мифического прототипа свадебного обряда вообще (р. 2); новые параллели, связанные с отношением к одежде (новобрачной — напр. у древних германцев (р. 3—4); замечания о божественных супругах невесты, предшествовавших ее земному жениху (р. 8 sq).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕВОД СВАДЕБНОГО ГИМНА (РИГВЕДА, X, 85)

1. Правдой держится земля.
Солнцем держится небо.
Законом существуют Адитьи¹,
[И] Сома помещен на небе.
2. Сомой Адитьи сильны.
Сомой земля велика.
И в лоне этих созвездий
Поставлен Сома.
3. Мнят себя отведавшими сомы,
Когда разотрут растение.
Сому, что знают брахманы,
Его не вкушает никто.
4. Скрытый надежными покровами,
Охраняемый, о Сома, могучими,
Ты стоишь, прислушиваясь к жерновам.
Не вкусит тебя никто из земных существ!
5. Только тебя отопьют, о бог,
Ты прибываешь снова.
Вайю² — сторож Сомы.
Месяц — основа годов.
6. Райбхи была дающей приданое,
Нарашанси³ — подружкой.
Сурьи прекрасный наряд
Был украшен напевами.
7. Познание — подушка,
Глаз — мазь,
Небо-земля были сундуком,
Когда ехала Сурья к супругу.
8. Восхваления были вальками,
Напев — украшением на голове [и] пучком,
Два Ашвина⁴ — сватами Сурьи,
Агни⁵ был едущим впереди.
9. Сома возлюбленным был,
Ашвины оба были сватами,
Когда Савитар отдал супругу
Сурью, согласную [всей] душой.

21. Поднимайся отсюда! Ведь она — мужняя жена!
С поклонением я взываю к Вишвавасу¹² с
восхвалениями;
Ищи другую, живущую у отца, украшенную!
Она — твоя доля от природы. Её [и] знай!
22. Поднимайся, о Вишвавасу!
С поклонением мы взываем к тебе.
Другую ищи — незамужнюю!
[А] жену оставь с мужем.
23. Да будут прямым и без шипов пути,
По которым едут друзья на нашу помолвку!
Да соединяет нас Бхага и Арьяман!¹³
Да будут общими [для нас] дом и
домочадцы, о боги!
24. Я освобождаю тебя от пут Варуны,
Которыми связал тебя Савитар благосклонный.
В лоне закона, в мире добродетели
Я утверждаю тебя, невредимую, с мужем.
25. Отсюда освобождаю я, не оттуда!
Там я сделаю [её] прочно привязанной,
Чтобы она, о милостивый Индра,
Имела прекрасных сыновей и была счастливой.
36. Да уведет тебя Пушан¹⁴ отсюда, взявши за руку!
Да отвезут тебя Ашвины на колеснице!
Отправляйся в дом, где ты будешь хозяйкой дома!
Да обратишься ты с речью к собранию,
как повелительница!
27. Да выпадет тебе здесь на долю радость через
потомство!
Да заботишься ты в этом доме о доме
и домочадцах!
Соединись телом с этим супругом!
Пусть и в старости обращаетесь
вы двое с речью к собранию!
28. Иссиня-черной и красной она бывает,
Злая сила, зараза изгоняются [с ней].
Преуспевает ее родня.
Муж попадает в оковы.
29. Отдай [брачную] рубашку!
Одели имуществом брахманов!
Это злая сила, вставши на ноги,
[Как] жена, приближается к мужу.
30. Некрасивым становится тело,
Отвратительно светлым,
Когда муж одеждой новобрачной
Хочет прикрыть свой член.
31. Те болезни, которые следуют из рода
За сверкающей свадебной процессией невесты, —
Да уведут их достойные жертв боги
Снова туда, откуда они пришли!

32. Да не нападут разбойники,
Которые сидят в засаде, на супружескую чету!
Счастливыми [путями] да обойдут они несчастливый
[путь]!
Пусть ведьмы бегут прочь!
33. У этой невесты счастливые приметы.
Идите, взгляните на нее!
Пожелайте ей счастья
[И] разойдитесь восвояси!
34. Царапающаяся она, кусающаяся она,
Когтистая, как отравленное ядом — для еды.
Только тот брахман, кто знает Сурью,¹⁵
Достоин свадебного платья.
35. [Это] разрубание, вырубание,
И разрезание.
Взгляни на цвета Сурьи!
Ведь брахман их очистит.
36. Я беру твою руку на счастье.
Да будешь ты со мной [как] с мужем
до глубокой старости!
Бхага, Арьяман, Савитар, Пурамдхи¹⁶ —
Боги дали мне тебя для семейной жизни.
37. Пушан, приведи её, самую милую,
В которую люди бросают семя,
Которая с желанием раздвигает для нас бедра,
В которую с желанием мы вводим член.
38. Тебе сначала привезли Сурью
Вместе со свадебной процессией.
Снова жену мужьям отдай,
Отдай, Агни, вместе с потомством!
39. Агни снова отдал жену
С долголетием и пригожеством впридачу.
Долголетен [да будет тот], кто ее муж!
Да проживет он сотню осеней!
40. Сома первый познал [её],
Гандхарва познал следующим,
Третий — твой муж — Агни,
Четвертый твой — рожденный человеком.
41. Сома отдал Гандхарве,
Гандхарва отдал Агни.
Богатство и сыновей дал Агни
Мне, а также эту.
42. Здесь так и стойте [вы двое], не разделяйтесь,
Дожившие до глубокой старости,
Играя с сыновьями и внуками,
Радуясь в собственном доме!
43. Да породит нам потомство Праджapati!¹⁷
Да помажет нас на долгую жизнь Арьяман!
Без дурных примет войди в мир мужа!
Будь на счастье нашим двуногим, на счастье —
нашим четырехногим!

44. Не бросай грозных взглядов, не будь мужеубийцей,
Добрая к животным, благожелательная,
цветущего вида,
Рожающая сыновей, любящая богов, милая,
Будь на счастье нашим двуногим, на счастье —
нашим четырехногим!
45. Ты, милостивый Индра, сделай
Её матерью прекрасных сыновей, очень счастливой!
Дай ей десять сыновей!
Сделай мужа одиннадцатым!
46. Повелительницей над свёкром будь!
Повелительницей над свекровью будь!
Повелительницей над золовкой будь!
Повелительницей над деверями будь!
47. Да сольют все боги
[И] воды наши два сердца!
Матаршван,¹⁸ Создатель
И Указующая¹⁹ да соединят нас двоих!

1) Адитья — название класса богов (сыновей Адити), в целом представляющих небесный свет. 2) Вайю — бог ветра. 3) Райбхи и Нарашанси — видимо, названия хвалебных гимнов. 4) Ашвины — два бога-близнеца, связанных с небесным светом. О них всегда говорится вместе, они молоды, прекрасны, выезжают на трехколесной золотой быстроходной колеснице, запряженной конями, птицами или ежами. 5) Агни — бог огня. 6) «Два сверкающих» — по Саяне, солнце и луна. 7) Имеются в виду Ригведа и Самаведа. 8) Агха, арджуни — видимо, названия созвездий. 9) Одна из ведийских загадок. По Саяне, это солнце и месяц. 10) Дерево киншука славится яркокрасными цветами. 11) Из дерева шалмали, цветущего красными цветами, сделана колесница. 12) Вишваvasу — букв. «владеющий всем богатством» — имя одного из гандхарвов — божеств, по индийским верованиям, имеющих особую власть над незамужней девицей. 13) Бхага и Арьяман — имена двух адитьев. Бхага — букв. «раздающий», известен как даритель богатств. Арьяман — букв. «товарищ», «шафер на свадьбе». 14) Пушан — букв. «растящий», «кормящий» — покровитель скота и богатств. 15) Имеется в виду гимн Сурьи. 16) Пурамдхи — букв. «дающая полноту», «дающая изобилие», — имя богини изобилия. 17) Праджapati — букв. «повелитель потомства» — божество, наделенное соответствующей функцией. 18) Матаршван — букв. «растущий в матери». Здесь, по-видимому, название одного из проявлений Агни. 19) «Указующая» — имя неизвестного божества.

НУЛЕВОЙ ПУТЬ

Л. Мьяль

*sarvam tathyam na vā tathyam tathyam ca
atathyam eva ca naiva atathyam naiva tathyam
etat Buddha anuṣ.*

(Учение Будды таково: все — истина; все — не истина; все — истина и не истина; все — не истина и не неистина.)

Nāgārjuna, Madhyamakakārikās, XVIII, 8.

В буддологии существуют некоторые технические термины, кажушиеся вполне определенными. Одним из таких терминов является «первоначальный буддизм» (ПНБ), в оппозиции которому стоит «поздний буддизм» (ПБ). Так наз. канонический буддизм рассматривается, хотя обычно не обозначается, как «средний (во временном смысле этого слова) буддизм» (СБ). В последнее время ПНБ принято рассматривать как изложение буддизма (Б) в его наиболее чистом виде. Однако хорошо известными представляются буддологам только СБ и ПБ; ПНБ пытаются реконструировать одним из следующих возможных путей:

1. ПНБ =: СБ
2. ПНБ =: ПБ
3. ПНБ =: СБ \ x
4. ПНБ =: СБ U x
5. ПНБ =: СБ \ x U y
6. ПНБ =: ПБ \ x

и т. д.

Теоретически возможны 17 способов реконструкции, представляемых в общем виде следующей формулой:

$$\text{ПНБ} = : (\text{СБ} \setminus x) \cup (\text{ПБ} \setminus y) \cup z$$

Знак =: обозначает «отождествлялся»¹; X — нечто появившееся в СБ, но отсутствующее в ПНБ; y — нечто появившееся

¹ Таким образом его значение приближается к значению знака «=:» в языке АЛГОЛ-60, применяющемся для обозначения «присваивания».

в ПБ и отсутствовашее в ПНБ; z — нечто присутствовавшее в ПНБ, но утраченное как в СБ, так и в ПБ.

Для того, чтобы эта формула имела смысл, в ней необходимо должен присутствовать хотя бы один из членов СБ, ПБ или z, а x и y не могут присутствовать при отсутствии соответственно СБ и ПБ, к которым они относятся.

Эти равенства были бы корректными, если

1. СБ и ПБ являлись бы известными величинами для нас.
2. ПНБ, СБ и ПБ были бы знаками одного уровня.

Идя дальше, мы поставим вопрос: каково содержание термина Б и какими путями абстрагируется Б из ПНБ, СБ и ПБ? Повидимому, в настоящее время мы не в состоянии сразу дать ответ на эти вопросы. А можем только указать на некоторые возможности подхода к этой проблеме:

1. Не отдавать предпочтения ПНБ по сравнению с СБ и ПБ для понимания истинного смысла Б. ПНБ является внешней формой Б. А внешние формы Б существовали и существуют лишь постольку, поскольку существовали и существуют знаковые системы вообще.

2. Вряд ли необходимо рассматривать Б как знаковую систему, ибо знаковая система не является единственной реакцией психики на явления бытия (см. таблицу). В противном случае мы находились бы в совсем безвыходном положении на маленьких островах отдельных знаковых систем среди океана бытия (ср. теорему Гёделя).

Другой реакцией можно считать путь, который также рассматривается как открытая знаковая система. В нашем понимании отличие пути от системы заключается в том, что знаки отделяются от денотатов и используются для изменения человеческой психики (ср. йога).

Третьей реакцией явится нулевой путь (скр. madhyama = gratiṛad «средний путь»). Некоторым приближением к описанию нулевого пути может служить тетралемма (скр. catuṣkoṭīkā «четыре предела»), в соответствии с которой всякий знак имеет денотат и не имеет денотата, и имеет и не имеет денотат, и не имеет и не не имеет денотата (ср. наш эпиграф). Тетралемма может быть представлена следующим равенством (где А обозначает денотат, А₁ — знак (окр. dhārma):

$$A_1 = A + (-A) + [A + (-A)] + \{-[A + (-A)]\}$$

Правая сторона равенства равняется нулю, т. е. $A_1 = 0$, где «0» соответствует санскритскому термину «śūnyatā». Наш результат соответствует точно важнейшему буддийскому изречению:

(пустота всех знаков)
«sarva-dharma-śūnyatā»

В математической логике тетралемма может быть обозначена логико-предметной формулой

$$A \quad (\downarrow) \quad B$$

где логическая связка (\downarrow) имеет смысл соединения разных, даже противоположных, логико-предметных формул не в смысле синтеза. Точное соответствие этой связке имеется в неиндоевропейских языках (эстонский «olguigi et», тамильский «irundum» и т. д.). Уступительные частицы новоиндоевропейских языков типа «хотя», «obwohl» и т. д. приближаются к этому.²

	Реакция человеческой психики на явления бытия	Способность к изменению	Консервативность	Ограниченность	Знаки имеют определённые денотаты	Логичность (по отношению к т. н. здравому смыслу)	Целью является объяснение каких-либо явлений	Целью является изменение психики человека
1	Система	-	+	+	+	+	+	-
2	Путь	+	-	-	-	-	-	+
3	Нулевой путь	0	0	0	0	0	0	0

² Выражаю свою глубокую благодарность М. П. Данилову за помощь в работе.

ЗАМЕЧАНИЕ О СТРУКТУРЕ МИФА В «РИГВЕДЕ»

Б. Л. Огибенин

Для построения грамматики мифа необходимо выделить некоторые элементарные единицы (элементы типологии), т. е. определенным образом квантовать его текст. При этом «текстом мифа» именуется текст второго порядка, реконструируемый на основе непосредственно данного текста языкового сообщения.¹ Такой текст второго порядка состоит из последовательно сочетающихся по определенным синтаксическим правилам мифологических символов, в терминах которых описывается (моделируется) внемифологическая реальность. Всякая подобная последовательность знаков мифологической системы образует язык символов — некую знаковую систему, относительно которой знаковая система религии является системой следующего, третьего порядка и которая в свою очередь, как явствует из процедуры реконструкции текста мифа, надстраивается над знаковой системой языка сообщения². В связи с вопросом о построении мифа в «Ригведе» предлагается считать, что каждому божеству или мифологическому персонажу памятника, так или иначе описываемому на уровне языковых сообщений, в плане мифологического текста соответствует некоторое элементарное мифологическое представление, т. е. знак мифологической системы.

Известно, что одной из существенных черт ведийской мифологии, и следовательно, религиозного мышления, отразившись в гимнах «Ригведы», является синкретизм, заключающийся в отсутствии четкой дифференциации и прямом отождествлении различных божеств ведийского пантеона и мифологических персонажей. Отождествление происходит уже на уровне «языка» мифа: так, начиная с древнейших комментаторов «Ригведы»,

¹ Понимаемый таким образом текст мифа соответствует сообщению, «возникающему на пересечении внеязыковой ситуации с семантической системой данного языка» (В. Н. Топоров, Хеттская *sal SU GI* и славянская баба-яга. — «Краткие сообщения ин-та славяноведения», № 38, 1963.).

² См.: А. А. Зализняк, В. В. Иванов, В. Н. Топоров. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем, — «Структурно-типологические исследования.» М., 1962, стр. 137.

принято считать, что здесь в общей сложности упоминается 33 бога, на которых каждые одиннадцать относятся к определенным сферам мира (небу, воздуху, земле); при этом некоторые из них вследствие множественности функций могут относиться к двум сферам: Тваштар и Притхиви представлены в каждом из трех делений, Агни и Ушас обитают на земле и на небе, Варуна, Яма и Савитар — на небе и в воздухе³. В дальнейшем синкретизм как принцип религиозного мышления приводит к продвижению религиозного сознания к монотеизму, развивающемуся позднее в «политеистический монотеизм»⁴ и далее — пантеизм «Атхарваведы»⁵.

Благодаря принципу синкретизма на уровне «речи» мифа и, таким образом, взаимному наложению знаков мифологической системы, текст «Ригведы» (т. е. текст второго порядка) обнаруживает известный параллелизм построения, заключающийся в последовательном кодировании различными языковыми сообщениями одних и тех же знаков системы высшего уровня, т. е. мифологической системы. При этом возникающая креолизованная единица высшего уровня может кодироваться и сложной единицей на уровне сообщений⁶, и простой единицей того же уровня.

³ А. В. Keith. The religion and philosophy of the Veda and Upanishads, half I, vol. 31, London 1951, (Harvard Oriental Series), p. 87. Кейт считает, что тенденция к отождествлению богов, основывающаяся на принципе синкретизма, тем более естественна, что природные явления, символами которых являются ведийские боги, легко сопоставимы. Далее, все боги антропоморфны: в «Ригведе» неоднократно упоминаются их головы, рты, волосы, руки, ноги и другие части тела; все они носят одежду, владеют оружием, (луком, копьем или топором): Индра единственный кто поражает врагов громом. Отождествление, хотя и частичное, налицо и в том случае, когда Маруты сравниваются с оленями и лошадьми, Ушас — с коровами и лошадьми, Пушан же — только с козлом, а Ашвины — с птицами.

⁴ А. А. Macdonell. Vedic Mythology. Strassburg, 1891; p. 16.

⁵ Впрочем, уже в «Ригведе», в гимнах относительно позднего времени засвидетельствована пантеистическая концепция мира. «Адити — это Дьяус, Адити — воздух, Адити — мать и отец и сын, Адити — все боги, Адити — пять поколений, Адити — все, что рождено, и все что будет рождено» (RV. 1. 89. 10). «Пуруша — все, что было и все, что будет» (RV. X. 90. 2).

⁶ Мы принимаем за единицу языкового кода имя (наименование) божества или мифологического персонажа, появляющегося в языковом сообщении в качестве обращения, и кодирующие единицы высшего мифологического уровня. Вообще обращение к божеству в ведийских гимнах следует считать развернутым именем (наименованием) этого божества. Ср. утверждение Яски «Нирукта», VII, 5): «По утверждению толкователей «Веды», есть три бога — Агни, место которого на земле, Ваю, или Индра, место которого в воздухе. Сурья — место которого на небе. Эти божества получают различные наименования в соответствии с их могуществом и направленностью действий — хотр, адхварьу, брахман, удгatr; они даются часто одному и тому же божеству в зависимости от того, какая часть ритуала принесения жертвы (ими) выполняется. Или же божества эти могут различаться, так как хвалебные гимны, обращенные к ним, а следовательно имена их, различны» (цит. по кн.: J. Muir. Original Sanskrit Texts. vol. V. London, 1870, pp. 8—9).

Так в X. 10.5 благодаря отождествлению Тваштара и Савитара упоминаются оба имени:

В лоне (матери) наш прародитель, Тваштар-Савитар,
принимаящий все формы, сотворил нас супругами ...⁷

В VII. 15. 12 происходит отождествление трех божеств, что соответствующим образом выражается на уровне языкового сообщения.

Ты, о Агни, сопровождаемый героями, блистающий,
Савитар-Бхага, дай нам богатства.

Существенно, что имя бога Бхага упоминается при имени какого либо божества и указывает на его способность одаривать богатством, распределять блага (ср. этимологию имени Бхага — «даритель благ», «раздающий»⁸).

При отождествлении Бхаги и Савитара на протяжении значительного числа текстов имя Бхаги, который выступает вполне самостоятельным божеством, как это видно из текстов, где он упоминается в одном ряду с Савитаром без отождествления с ним, называется для обращения к Савитару (VII. 38. 1; V. 82. 1).

Ниже приводится несколько мифологических параллелей бога Агни. Таков, например, мифологический персонаж, сын Пурураваса и Урваши, принесенный на землю одновременно с небесным огнем (т. е. Агни)⁹; в соответствии с этим Агни в ряде текстов именуется Аю.

Агни иду я (навстречу) для почитания прежнего
(друга). Его называют сыном камня, Аю (X. 20. 7)
Тебя Агни, первым Аю для Аю, создали боги ... (I. 31. 10)

Аю, по мнению А. Бергена¹⁰, в I. 122, 4 и означает небесный огонь, называемый также Апам Напат, т. е. Агни.

К этим, блистательным, высокочтимым, пьющим с радостью, хотел бы воззвать ... Склоните перед собой сына небесных вод. (Агни. — Б. О.), обеих матерей громогласного Аю (склоните!)

⁷ Ср. I.13.10 — «Я вызываю к принимающему все формы Тваштару, да будет он особенно милостив к нам ...» Ольденберг считает Савитара отвлеченным божеством, принимающим определенный облик только в сочетании с божествами, наделенными известными функциями (H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Stuttgart-Berlin, 1923, S. 60).

⁸ H. Grassmann, *Wörterbuch zum Rigveda*, Leipzig, 1870, S. 921—922. О параллелях богу Бхага в других мифологиях см.: H. Baynes, *The biography of Bhaga*, «Actes du 8^{ème} Congrès International des Orientalistes» Section II, fasc. I, Leide, 1882.

⁹ A. Bergaigne, *La religion védique d'après les hymnes du Rigveda*, t. II, Paris, 1883, p. 91—92.

¹⁰ A. Bergaigne, *La religion védique d'après les hymnes du Rigveda*, t. I, Paris, 1878, p. 69.

Подобно тому как существует два Агни — небесный и земной — упоминаются и два Аю — небесный и земной.

... Столб Аю стоит в обители высшего (бога) там, где кончаются пути, на твердом основании» (X. 5. 6).
И Урваши стремятся к смертным (они) на помощь благочестивому второму Аю (IV. 2. 18).

Аю, следовательно, — некоторое воплощение небесного Агни:

Да не оставят нас Митра, Варуна, Арьяман, Аю, Маруты,
когда мы станем прославлять в благочестивых гимнах
быстрых скакунов, рожденных богами! (I. 162. 1).¹¹

В то же время в гимне VI. 11 Агни и Аю только сопоставляются, что показывает, что Аю является самостоятельным мифологическим персонажем и мифологической параллелью бога Агни.

О Агни, сияющий, принеси себя в жертву великим Родаси почитаемым с поклонами подобно Аю, пятью поколениями, приносящими жертвы (VI. 11. 4).

Синкретизм религиозного мышления является тем более существенным для интерпретации «Ригведы», что, как свидетельствуют тексты, сопоставление, сравнение ряда мифологических персонажей или божеств приводит к их отождествлению. Так если продолжить приведение мифологических параллелей для бога Агни, то его отождествление с Сурьей, явившееся результатом первоначального сопоставления, что уже отмечал Берген¹², позволяет понять сущность культа огня в «Ригведе».

В гимнах V. 1 и VII. 50. Агни и Сурья сравниваются друг с другом.

К Агни обращаются помыслы благочестивых, как глаза к Сурье¹³. (V. 1. 4).

Его (солнце) лучи стали далеко видны среди людей, точно огни (I. 50. 3).

В гимне II. 14. 4 Агни и Сурья (т. е. огонь и солнце) полностью отождествляются.

... Свой свет, о Агни, дитя силы, ты Сурья, распростер над людьми.

¹¹ Берген считает, что в этом гимне Аю упоминается как воплощение небесного Агни (Там же.) Другие комментаторы склоняются к тому, что имеется в виду Ваю. Гельднер, сопоставляя с V. 41.2, предлагает выбрать между Аю как именем бога и прилагательным к имени Арьямана [K. F. Geldner, *Der Rigveda übersetzt und erläutert*, vol. 33, London, 1951 (Harvard Oriental Series) S. 221].

¹² A. Bergaigne, *La religion védique... t. I*, p. 12.

¹³ То есть к солнцу.

Видимо, именно параллель, устанавливаемая между огнем на земле и солнцем (т. е. огнем на небе), объясняет важность культа огня, существовавшего в эпоху памятника.

Другими мифологическими параллелями Агни являются Матаритшван¹⁴, Ваю (ветер)¹⁵, Яма¹⁶. Возможно, следовательно, двустороннее (и более) отождествление: Пуруравас, считающийся в соответствии с мифом о Пуруравасе и Урваши отцом Агни¹⁷, отождествляется с Васиштхой, который в свою очередь именуется Агни¹⁸.

Очевидно, что параллелизм построения мифологического текста «Ригведы» создает некоторый ритм, обязанный своему происхождению, регулярному обращению к одним и тем же образам (т. е. регулярному возвращению одним и тем же знакам мифологической системы, в терминах которой описывается окружающий мир). Естественно сопоставить этот факт с наличием повторов, эпических замедлений и тавтологических параллелизмов в эпосе древних народов¹⁹. Как замечает Якобсон, наличие повторов является принципом поэтического языка («поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси отбора (селекции) на ось комбинации») ²⁰.

Исходя из высказанных соображений мы полагаем, что мифом в «Ригведе» следует называть не только сюжетно-оформленную последовательность событий (таковы, например, миф об Агни, доставленном с неба, и миф о Индре, имеющем, кстати, и сюжетные аналогии)²¹, но и вневременную последователь-

¹⁴ A. Bergaigne, *La religion védique* ... t. I, p. 53.

¹⁵ Там же.

¹⁶ RV. I. 164. 46.

¹⁷ RV. X. 95. 17.

¹⁸ RV. X. 95. 18.

¹⁹ См. работу Ш. Теодореску, где различаются собственно повтор (*Wiederholung*) как повторение одного и того же языкового сообщения (die *Wiederholungen* in der *Sphäre* des sprachlichen *Ausdrucks* im weitesten Sinne *bleiben*) и повтор — формула (*formelhafte Wendung*) как (подобно предлагаемому выше) повторение описания некоторых типовых ситуаций в тех или других терминах (... die *Formel* ist eine *eigenartige Artikulation* des *Inhaltes*, *der* in einer auffallende *Form* geprägt wird. *Deswegen* ist die *Formel* nicht auf eine bestimmte *Zahl* von *Wiederholungen*, auf *Iteration* also, angewiesen; sie muss schon am *Einzelfall* auffallen). «Die *Formeln* wiederholen sich zwar auch, aber das *Wiederholt-Werden* hat bei ihnen eine andere *Funktion*, ist sozusagen eine notwendige *Folge* und ist für ihre *Konstitution* ein sekundäres *Moment*» (S. *Teodorescu*, *Die formelhafte Wendungen* bei

Homer. Bukarest 1941, S. 5—6. См. также: А. Н. Веселовский, Этнические повторения как хронологический момент, — А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л. 1940, стр. 94 и сл. О том же на древнеиндийском материале см.: J. Gonda, *Stylistic repetition in the Veda*. Amsterdam, 1959. О тавтологических повторах как приеме построения сюжета, в частности, фольклорных произведений, см.: В. Б. Шкловский, Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля, — «Поэтика», Пг., 1919, стр. 122.

²⁰ R. Jakobson, *Linguistics and poetics*. «Style in language», ed. by Th. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960.

²¹ H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, S. 34, 66.

ность²², отождествляемых на уровне «речи» мифа единиц мифологического текста, кодируемых различными языковыми сообщениями и находящихся в отношении параллелизма. Конструируемые таким образом мифы существуют в «Ригведе» параллельно сюжетно оформленным мифам.

²² Т. е. такую, для которой хронологический момент, определяющий предшествование и следование единиц является несущественным, в отличие от сюжетно оформленной последовательности, где предшествование и следование определяются сюжетом.

К СЕМИОТИКЕ ПРЕДСКАЗАНИЙ У СВЕТОНИЯ

В. Н. Топоров

... *neque per tempora, sed
per species* ... Suet. *De vita*. II, 9.

Становление и развитие жанра исторического описания в древнем Риме, несмотря на обилие позднейшей литературы, посвященной этому вопросу, до сих пор не может, кажется, считаться вполне осмысленным в плане определения наиболее общих и существенных критериев, которыми руководствовались римские историки. Оставляя в стороне намерение определить эти критерии, все-таки можно с достаточным основанием утверждать, что отношение к ним Светония во многом выделяет его среди других древнеримских историков. В смене исторических событий он не искал некоей определяющей идеи или универсалий (исторических, психологических и т. п.), как это делали его старшие современники — Тацит у римлян и Плутарх у греков. С этой особенностью сочинений Светония связано и то, что в отличие от названных историков он не придает сколько-нибудь существенного значения моделирующей функции исторического описания и, следовательно, прогностической роли этого описания. Из этого вытекает чрезвычайно ослабленная прагматичность¹ «Жизни цезарей», особенно очевидная при сравнении с Плутархом, выявляющим в историческом материале те элементы, которые могут служить положительной программой, или с Тацитом, описывающим некоторые отрицательные модели, подлежащие запрету в настоящем или будущем. Наконец, в сочинении Светония в гораздо меньшей степени, чем у других историков, подчеркивается установка на эстетическую значимость исторического описания; при этом имеется в виду не столько проблема роли стиля (ср. Саллюстий или Тацит в противоположность Светонию), сколько принципиальная возможность «поэтическо-

¹ Этим не исключается факт наличия у Светония достаточно четко выраженных симпатий или антипатий. Однако они не интерпретируются самим Светонием с точки зрения прагматики и нуждаются, чтобы стать прагматически направленными, в особом интерпретаторе.

го» заполнения лакун в историческом сочинении и подхода к самому этому сочинению как к художественному произведению (ср. Тит Ливий в противоположность Светонию)². Все перечисленные особенности Светония как историка являются негативными. Если вспомнить, что Светоний к тому же относительно мало зависит в своем описании от хронологического ряда, то встает вопрос о том, каким образом Светоний сумел организовать (композиционно, концептуально, причинно) массу разнородных фактов, сообщаемых им в жизнеописаниях цезарей, а также чем он компенсировал то, чего ему недоставало по сравнению с рядом других историков, близких по времени. Ответ на второй вопрос очевиден: преимущество Светония в установке на объективность описания³, осознаваемом пафосе фактологичности вплоть до отказа (по крайней мере, при первом взгляде) различать важные события от второстепенных, определяющие и независимые от определяемых и зависимых, в мнимом и временном смирении перед некоей логической и композиционной схемой. Что касается первого вопроса, то ответ на него следует, видимо, искать в том, как Светоний ограничивает свой материал. Прежде всего его интересует личность императора сама по себе, даже вне связи с окружающими и вне связи с судьбой государства; далее, личность императора описывается через своего рода анкету, приуроченную к единой композиционной схеме: жизнь до получения власти, государственная деятельность, частная жизнь, смерть и посмертная судьба; наконец, ответы на эту анкету классифицируются по признаку «хорошо» — «плохо». Таким образом, эмпиризм описания в известной мере преодолевается одним из основных принципов Светония в представлении исторических событий, заключающимся в ориентации не (только) на последовательность во времени, но на последовательность в деталях, принадлежащих данному разделу анкетного списка. В этом смысле «Жизнь цезарей» может рассматриваться как своего рода типология римских императоров.

В силу фактологичности светониева исторического описания и сугубого внимания к оценке каждого факта применительно к Светонию особую проблему составляет значение предска-

² Анализ того, какие из указанных критериев существенны в древних исторических традициях индоевропейских народов (римлян, греков, индийцев, учитывая специфические черты «негативно»-исторического мировоззрения последних и т. д.), в сочетании с показаниями ранних образцов индоевропейского эпоса может помочь определению ведущих черт индоевропейской картины мира на пути от мифологий к истории.

³ Если понимать объективность описания как авторскую интенцию, то окажется, что Светоний во многом отличен даже от Тацита, которому была присуща более высокая степень селективности исторического материала, не говоря уж, конечно, об историках типа Веллея Патеркула или Квинта Курция Руфа.

заний или предзнаменований, вообще весьма существенную для многих исторических трудов в древнем Риме⁴. У Светония предсказания и предзнаменования определяют причинную структуру повествования, объясняют весьма многое в характере описываемых персонажей (императоров) и являются ключевыми пунктами композиционной и содержательной структур текста.

Но прежде — несколько замечаний общего характера. В каждом коллективе существует некоторая усредненная норма, в соответствии с которой отбирается круг семиотизируемых фактов (более или менее единый для данного коллектива). Наряду с нормой отмечаются патологические отклонения в организации семиотического механизма как у отдельных индивидуумов, так и в истории некоторых коллективов. С одной стороны, речь идет о гиперсемиотическом подходе к миру, когда единицы плана выражения в одной области (в частности, знаковой) включаются в другой области в план содержания (такой гиперсемиотизацией можно считать наличие знаковой функции звукового ряда в поэзии, если стоять на точке зрения коллектива, не искушенного в этом отношении, или же веру в предзнаменования для того, кто в них не верит). С другой стороны, не менее редка ситуация, описанная поэтом:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, зная, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Не их вина: пойми, коль может,
Органа жизнь, глухонемой!

В этих случаях в отличие от предыдущего единицы плана содержания (в норме) рассматриваются как лишённые значения, что переводит их в план выражения с нулевым семиотическим денотатом. Таким образом, патологические отклонения в семиотизации фактов — от семиотических неврозов до семиотической слепоты (глухоты)⁵ — определяются извне; поскольку же внешний наблюдатель не изолирован достаточно надежно от носителей иной семиотической нормы и, кроме того, сам не застрахован от изменения своей нормы, можно говорить о расплывчатости границ между нормой и отклонением, что и при-

⁴ Для самого Светония предсказания и предзнаменования играли особую роль, определяя, видимо, его повседневное поведение. См. *Plini secundii epistularum. Lib. I. 18* (русский перевод — «Письма Плиния Младшего». М.—Л., 1950, стр. 28—29).

⁵ Эти отклонения могут быть использованы как один из основных критериев для типологической классификации коллективов или персонологических оценок.

водит практически (кроме идеализированных предельно унифицированных коллективов с жесткой программой) к сосуществованию весьма различных норм семиотизации фактов. Такое положение в известной степени объясняет возникновение таких семиотических систем, как предзнаменования или предсказания (далее соответственно O и Opd)⁶.

В самом общем смысле назначение O — в уменьшении энтропии в языке событий LF , открытом по своему характеру и исчерпывающем собой все в мире, или, конкретнее, в хронологически упорядоченном тексте языка событий TF (о нем далее и будет идти речь) за счет выделения таких участков TF , которые отличаются большей упорядоченностью, зависящей от большей степени связи единиц текста (естественно, что то же самое можно выразить с помощью понятия информации). Один из типичных примеров состоит в том, что TF расслаивается на две части. Иногда в едином TF выделяют по меньшей мере два участка (или две точки), удаленные друг от друга на расстояние, не превышающее известный порог⁷, между которыми устанавливается такая причинная связь, что F_n является следствием F_m , если в хронологическом ряду m предшествует n . В других случаях сам TF расслаивается на два текста: например, из TF выделяется специализированный текст, представляющий собой особый интерес (в жизнеописаниях Светония — текст событий, составляющих жизнь императора — $CV_{(imp.)}$), и некоторым ключевым F из CV ставятся в соответствие те или иные F из TF (за вычетом CV ⁸) таким образом, что устанавливается причинная связь между F_m из TF и F_n из CV при той же последовательности m и n , о которой говорилось выше. Далее, как правило, будут рассматриваться случаи, которые могут быть записаны импликацией вида:

$$F_m(TF) \supset F_n(CV) \quad (1)$$

т. е. наличие события F_m в тексте TF влечет за собой событие F_n в тексте CV ⁹. При этом допускаются несколько видов разветвления этой формулы; например:

⁶ В случаях, когда различие между O и Opd несущественно, употребляется символ O .

⁷ Чем больше это расстояние, тем (практически) существеннее должно быть предсказываемое событие F^0 ; так, например, предсказание о конце этого мира является настолько мощным, что данное F^0 сказывается с O , даже если оно сделано в начале творения.

⁸ Частный случай представлен ситуацией, когда TF практически выпадает из игры (например, когда F_m из CV рассматривается как причина F_n из CV ; случай, аналогичный выделению двух точек в TF , описанному выше).

⁹ В более общем виде: $F_m(TF_x) \supset F_n(TF_x^-)$, т. е. наличие события F_m в тексте TF на участке x влечет за собой событие F_n в тексте TF на участке $inom$, чем x (если учесть, что хронологически $m \rightarrow n$, а не наоборот, то можно говорить об участке, следующем за участком x).

или: $F_m \rightarrow F'_m \& F_m'' \& F_m''' \dots$

или: $F_m \rightarrow F'_m \vee F_m'' \vee F_m''' \dots$

или: $F_n \rightarrow F'_n \& F_n'' \& F_n''' \dots$

или: $F_n \rightarrow F'_n \vee F_n'' \vee F_n''' \dots$

и т. д.

Для О у Светония, как правило, используется лишь первое из этих развертываний, а последнее и вовсе отсутствует (в этом, в частности, заключается существенное отличие О у Светония от осознанно вероятностных О в хронологически более поздних коллективах, вплоть до современных).

Из формулы (1) можно заключить, что вера в О основана на убеждении, согласно которому каждый F в TF является, по крайней мере, дублированным некоторым другим F (в этом смысле ни одно событие не должно считаться абсолютно неожиданным и независимым с точки зрения наиболее мощного из возможных семиотических анализаторов). Иначе говоря, речь идет о некоторой избыточности в ряду TF, благодаря которой, особенно при введении вероятностного принципа, осуществляется принцип гарантированности в социальном или биологическом (ср. идеи Шредингера) плане¹⁰. Знание (хотя бы и неполное или вероятностное) того, что ожидает нас в точке F_n ряда TF, если мы находимся в точке F_m того же ряда (при условии $m \rightarrow n$), определяет в значительной степени модель нашего поведения на участке от F_m до F_n , являясь своего рода средством контроля¹¹. К сожалению, для суждения об этой стороне дела данных, содержащихся у Светония, явно недостаточно. Исходя из общетеоретических соображений и небольшого числа конкретных частных, можно заключить, что О у Светония представляет собой некий сигнал $f(t)$, в котором скрыт истинный сигнал $s(t)$, замаскированный или искаженный шумом

¹⁰ Понятно, что наличие избыточности обеспечивает социальные и биологические гарантии при более чем одном выборе в большинстве ключевых точек TF. С этим обстоятельством можно связать самонастраивающийся характер развития многих объектов, помещаемых в ряд TF. В связи со сказанным заслуживает внимания проблема распространения О в зависимости от количества информации в данном коллективе относительно F_n , если О относится к F_n .

¹¹ Ср. уже у Паскаля: «Nous ne nous tenons jamais au temps présent. Nous anticipons l'avenir comme trop lent à venir, comme pour hâter son cours ...» — «Pensées» XX, 7 и далее. О контрольно-прагматической функции О см. Н. Becker. *Through Values to Social Interpretation*. Durham, 1950 (chap. 6); ср. его же раздел, посвященный этой теме, в книге Г. Беккер, А. Босков. *Современная социологическая теория в ее преемственности и изменении*. М., 1961, стр. 160 и след. (в развитии контовского афоризма «Savoir pour prévoir, prévoir pour pouvoir»).

$p(t)$. Задача состоит в вычислении истинного сигнала $s(t)$ ¹². О наличии $p(t)$ или — в иных терминах — вероятностного аспекта в O у Светония свидетельствуют такие случаи, как: возможность того, что O вообще не состоится или будет отнесено к другому лицу (ср. Нерон, 36¹³, где указывается, что от бедствий можно откупиться блистательной казнью, отвращая или переадресовывая их вельможам¹⁴, ср. также Клавд. 29); неопределенность результатов O (указание некоторой не локализованной во времени идеи, ср. Нерон 43: Галлию может завоевать только консул, или Юлий 79: парфян может победить только царь и т. д.)¹⁵; наличие не простой совокупности O , а целого O -текста, где одни O оказываются мощнее других O и модифицируют их или вовсе сводят на нет их практическую значимость (ср. жизнеописание Юлия Цезаря); неосуществление события, обычно являющегося O ¹⁶ и др. Тем не менее, недостаток материала вынуждает полагать $p(t)$ равным нулю и, следовательно, брать формулу (1) в чистом виде, не учитывая дополнительных условий.

Помня обо всех этих ограничениях, можно попытаться сформулировать некоторые основные принципы O у Светония. Прежде всего, имплицитруемое F_n в формуле (1)¹⁷ относится почти без исключения к особе императора или того, кому суждено

¹² При допущении ряда предложений (в частности, что статические свойства сигнала и шума не подвергаются изменениям во времени, т. е. что временные последовательности $s(t)$ и $p(t)$ стационарны) в некоторых особых случаях, видимо, окажется целесообразным обращение к специальным выводам теории сглаживания и предсказания. См. К. Шеннон. Упрощенный вывод линейной теории сглаживания и предсказания по методу наименьших квадратов (в книге того же автора «Работы по теории информации и кибернетике». М., 1963).

¹³ Используются издания: Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1964; C. Suetoni Tranquilli opera ex rec. M. Ihm. Vol. I: De vita Caesarum libri VIII. Lipsiae. 1907.

¹⁴ Иначе говоря, речь идет об изменении поведения после получения O . Ср. Юлий 30, где говорится об изменении поведения Юлия в связи с боязнью возмездия за действия вопреки знамениям.

¹⁵ Следовательно, подстановка денотата осуществляется другим лицом, нежели то, которое формулирует первоначальное O (точнее — Opd). Ср: аналогичную ситуацию в гаданиях на картах, см. М. И. Лекомцева, Б. А. Успенский. Гадание на игральных картах как семиотическая система. — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., 1962.

¹⁶ Ср. Юлий 37: во время галльского триумфа сломалась ось колесницы, и Юлий чуть не упал с колесницы; тем не менее, это событие (обычно понимаемое как O) не имело никаких видимых последствий. Ср. также пример долго не осуществлявшегося O , что чуть было не стоило жизни жителям Велитр (Август 94), или неверие Августа в O его величия (Август 94).

¹⁷ Впрочем, следует помнить, что в чистом виде импликации формулируются крайне редко; ср. Вителл. 14: власть Вителлия будет твердой и долгой, если он переживет родителей; Веспас. 5: к Веспасиану придет счастье, когда вырвут зуб у Нерона.

стать императором¹⁸. Другая особенность F_n состоит в том, что F_n воплощается в весьма ограниченном наборе манифестаций: благоприятный исход, счастье — неблагоприятный исход, несчастье¹⁹. Первый член противопоставления обозначает обычно власть или победу, второй потерю власти, поражение, смерть. При этом, поскольку нет уверенности, что язык Светония, относящийся к O , совпадает с языком первоначальных формулировок, принадлежащих толкователю, гадателю, оракулу, физиогному, астрологу и т. п., приходится допускать конкретизацию Светонием первоначальной формулировки в зависимости от особенностей TF или CV в данный момент. Например, падение сенаторской туники к ногам Августа было истолковано некоторыми как знак будущего подчинения сенаторов Августу (Август 94); зрелище орла, отогнавшего и поразившего двух воронов, было интерпретировано как будущие раздоры между триумвирами и победа Августа (Август 96); консульство Гальбы после того, как консулом был отец Нерона, и перед тем, как консулом стал отец Отона, означало императорство Гальбы в промежутке между сыновьями обоих консулов (Гальба 6) и т. д. В этих O показательны две особенности: во-первых, отношение O_{F_n} к F_n является иконическим («*isop*») в известном смысле (сенаторская туника падает — сенаторское словосие подчиняется; бой трех птиц и победа одной — борьба трех триумвиров и победа одного из них; последовательность власти: отец Нерона, Гальба, отец Отона — последовательность власти: Нерон, Гальба, Отон и т. д.); во-вторых, эти O , как правило, были отмечены в коллизийные моменты, когда основным вопросом было: Август или сенат, победитель из триумвиров и т. д. Последняя особенность в еще более чистом виде является в случаях, когда O относится к смене правителей (Гальба 8), к посмертному обожещению (Юлий 88) и т. д., к завоеванию власти наиболее вероятным претендентом (многочисленные примеры) и т. п. Иначе говоря, во всех таких случаях не исключено, что в формулу (1), где F_n оценивалось положительно или отрицательно, Светоний (или тот, чью традицию он продолжал) подставлял соответствующий (ему уже известный) денотат. Показательно, что наиболее конкретные у Светония O или осуществляются в то время, когда уже мало

¹⁸ Когда физиогном (*metoposcopus*) предсказал, что Британик никогда не будет императором, то это имело смысл, выявленный чуть позже: Тит будет императором (Тит 2). Редкий пример обращенности O не на императора см. Август 96: внутренности животных, принесенных Августом в жертву, сулили недоброе; неприятель, напавший на лагерь Августа и захвативший эти внутренности, оказался тем, к кому было обращено недоброе O (а не Август, как можно было думать сначала).

¹⁹ Это противопоставление становится весьма определенным, если в TF складывается коллизийная ситуация типа «или — или».

кто верит в них (вышеупомянутое О о царе из Велитр), или считаются О лишь частью интерпретаторов (нередкий случай), или связаны с переходом из одной традиции в другую (ср. Веспас. 4: на Востоке было возведено, что выходец из Иудеи завладеет миром; иудеи увидели в этом программу действий, но ошиблись, так как О относилось к Веспасиану)²⁰. Так или иначе, но любое из этих конкретных (конечно, относительно) О реализуется на таком неопределенном участке ТФ (или даже нескольких ТФ, как в последнем примере), что, по сути дела, оно в целом не более конкретно, чем типовые О, описанные несколько выше²¹.

Из сказанного о F_n следует, что, во-первых, почти все F_n ²², предсказываемые с помощью О, можно классифицировать по признаку «удача» — «неудача» с точки зрения $CV_{imp.}$, и, во-вторых, почти все О обладают порогом вероятного осуществления, величина которого обычно не опускается ниже 50% (практически же она несколько, а иногда и гораздо выше в силу того, что О делаются часто в ситуациях, где величина вероятности больше, чем, например, вероятность выпадения решки при подбрасывании монеты, т. е. чем 50%²³. Еще одно соображение, касающееся О, связанного с F_n , заслуживает внимания. При ознакомлении со списком О, приведенных у Светония, создается впечатление, что в большей части случаев актуальным является вопрос о том, будет несчастье или нет (а не во-

²¹ Здесь специально не рассматриваются такие крайне редкие случаи, как О-запреты или предостережения (остерегайся насилия черни. Тибер. 172; остерегайся Кассия. Калиг. 57; остерегайся опасности. Гальба 19) или гиперсемиотические случаи, когда в игру вступают другие знаковые системы — язык (как письменный, так и устный), числа и т. п. (ср. сон Веспасиана, когда он увидел находящиеся в равновесии весы, на одной чаше которых были Клавдий и Нерон, на другой — он сам с сыновьями; этот сон был истолкован в том смысле, что и те и другие будут править равное количество лет. Веспас. 25); см. также ниже.

²² Исключения составляют менее 5% всех случаев описания О у Светония.

²³ В этом смысле большую часть ситуаций, когда делается О, можно сравнить с ситуацией, когда делается очередной прогноз об исходе предстоящего футбольного матча «Спартак» — «Динамо». Даже при том условии, что за последние тридцать лет соотношение побед и поражений у каждой команды примерно одинаково, в каждом конкретном случае вероятность правильного предсказания исхода данного конкретного матча среди специалистов явно выше 50% (ничьи, которые можно рассматривать как отсутствие опровержения прогноза, не учитываются; именно такая психологическая установка, насколько о ней можно судить, существовала в первые века императорской власти в Риме). В этом — одно из оправданий целесообразности О как своего рода психотерапевтического средства. Тут же следует напомнить, что для некоторых индивидуумов или коллективов осуществление О даже в половине случаев считается достаточной гарантией (сравни автоматизированные О, построенные на бинарной основе).

²⁰ Ср. в связи с эти роль, которую играли прорицатели-неримляне (грек, халдей, германец, хаттская женщина и др.), упоминающиеся у Светония.

прос о том, будет ли счастье). Отмеченность несчастья, неудачи по сравнению со счастьем, удачей вполне понятна. При удаче речь может идти об избежании неприятности, о победе, о счастливом возвращении, устранении соперника и т. д. Когда же говорят о неудаче, то касаются самых важных ценностей $CV_{имп.}$ или того, кто претендует на $CV_{имп.}$ ²⁴; лишь в этом случае встает вопрос о жизни и смерти; показательно, что примерно за полтора года лет императорской власти в Риме, описываемых Светонием, из двенадцати императоров насильственной смертью погибли семеро, двое погибли таким же образом с известным вероятием, и лишь трое умерли своей смертью²⁵; эти данные трансформировались в иную закономерность: те цезари, которые погибли насильственной смертью, не являются божественными (шестеро или семеро из семи); те цезари, которые умирают своей смертью, суть «божественные» (трое или четверо из четверых²⁶). В этих условиях становится понятной первостепенность вопроса о том, будет несчастье или нет, применительно к императорской особе.

Особенности F_m в формуле (1) применительно к «жизни цезарей» объясняются прежде всего тем, кто или что является главной видимой темой O , основанного на $F_m(TF)$; при этом O почти всегда переводимо в Ord . В зависимости от этого F_m может состоять:

а) из некоторой отмеченной относительно O сакральной ситуации (часто символического типа) — гадание, жертвоприношение, ритуальное предсказание, видение, сновидение, находка текста (об этом см. ниже, пункт d), над системой естественного языка которой строится другая система, связанная с O (ср. Юлий 7, 32, 56, 77, 81; Август 94, 95; Тибер. 14, 19²⁷, 74; Калиг. 57; Клавд. 37; Нерон 39, 40, 46; Гальба 4, 9, 18, 19; Отон 4, 6, 7; Вителл. 14; Веспас. 5, 25; Тит 2, 5; Домиц. 15, 16, 23 и др.).

б) из очень редкого, часто сверхъестественного события (здесь встречается даже индексный тип знаков) — землетрясение, удар молнии в некоторые предметы, животное без сердца, огонь из потухшей золы, самостоятельное

²⁴ Показательно, что претенденты на императорскую власть у Светония практически не знают неудач: если бы у них были неудачи, они не стали бы императорами, а O ориентированы именно на последних.

²⁵ Ср. *suam mortem habens obiit* при *enectus est, mors* при *nex* как знак существенности различия между естественной и насильственной смертью. Ср. также веспасионовское *ut puto deus fio*. Веспас. 23.

²⁶ Особое положение занимает Юлий Цезарь («божественный», но убитый); во всяком случае характерно, что для Светония он «божественный» по необходимости. К тому же, строго говоря, Юлий Цезарь так и не успел стать императором.

²⁷ Тиберий охотнее принимал бой, если ночью, накануне сражения, опрокидывался сам собой и гас светильник (примета, проверенная самим Тиберием и его предками).

раскрытие дверей, мгновенное поседение волос, хохот, речь или движения статуи, рождение петуха с гребнем, расцветание венка или увядших ветвей, появление богов и т. д.²⁸ (Юлий 77, 81; Август 92, 94, 95; Тибер. 14, 74; Калиг. 57; Клавд. 7, 46; Нерон 20, 36, 46; Гальба 4, 8, 10, 18; Отон 8; Вителл. 8, 9; Веспас. 5, 23; Домиц. 6, 15 и др.);

с) из бытовых примет — надевание башмака не на ту ногу, спотыкание в некоторых отмеченных ситуациях, обильное выпадение росы в важные для императора дни и т. д. (Юлий 59; Август 92; Нерон 46; Гальба 18; Отон 8; Тит 10 и др.);

д) из словесных реминисценций или изображений (как правило, иконический тип) — произведения старых писателей, текст найденных при раскопках старых надписей; слова современника, сказанные по конкретному поводу и по замыслу не имеющие отношения к CV_{imp} ; старые вещи с определенными изображениями, обнаруженные по случаю и т. д. (некоторые примеры отличаются особой изощренностью: молния ударила в надпись на статуе Августа и расплавила первую букву слова *caesar*, т. е. *c*, получилось новое слово *aesar*; суть *O* — Август умрет через 100 дней, так как с буквы *c* начинается слово *centum* «сто», а *aesar* по-этрусски значит «бог», см. Август 97; в ноны Август не начинал важных дел из-за созвучия этого слова с *non* «нет», см. Август 92; в правление Нерона по рукам ходило стихотворение, в котором говорилось, что Нерон — убийца матери; сумма числовых значений греческих букв в слове «Нерон» равна такой же сумме в словах «убийца матери», см. Нерон 39²⁹, ср. также: находки изображений — Нерон 41, 46; Гальба 10, Веспас. 7; слова Нерона в сенате о наказании преступников были встречены одобрительными криками, причем, естественно, произошла перемена денотатов, см. Нерон 46; последней трагедией, в которой выступал Нерон, была «Эдип-изгнанник», заканчивающаяся стихом с призывом к смерти, см. Нерон 46; слова ворона на Капитолии и их интерпретация применительно к Домициану. Домиц. 23 и др.)³⁰.

е) из события, непосредственно связанного с CV_{imp} , где в центре стоит сам император; примеры этого слишком многочисленны, чтобы их приводить (тем более, что некоторые из них так или иначе отмечены в предыдущих рубриках);

²⁸ Действия статуи или раскрытие дверей по степени связанности с *O* приближаются к ситуации *a*/.

²⁹ Ср. приводимое Дионом пророчество сивиллы о Нероне.

³⁰ Особая группа случаев представлена у Светония лишь единичными примерами; например, пантомим Мнестор участвовал в трагедии, в которой играл Неоптолем на играх, когда был убит македонский царь Филипп. Калиг. 57 (сама же трагедия изображала кровосмесительную любовь Кинира и Мирры); другой пример — исполнение мима «Лавреол». Калиг. 57; третий — в Вienne на голову Вителлию сел петух (Вителл. 9, ср. 18) — *gallus*, слово, обозначающее также галла.

если суждения типа «цезарь сказал», «цезарь сделал» и т. п. являются O , то все они относятся к этой группе случаев, описываемых несколько модифицированной формулой:

$$F_m(CV_{imp.}) \supset F_n(CV_{imp.}),$$

ср. сноску⁸.

Как видно, состав F_m существенно шире, нежели состав F_n ; хотя и он достаточно ограничен и может быть более или менее полно описан; в то же время правдоподобно, что эвентуально состав F_m мог расширяться или, наоборот, суживаться. Разумеется, что одна из наиболее важных проблем, связанных с O , заключается в том, чтобы узнать, каким образом (по каким правилам) F_m , могущее быть истолкованными как O события F_n , соотносились с F_n . К сожалению, светониевы жизнеописания не дают для решения этого вопроса достаточных сведений; в частности, неизвестно, допускалось ли рекурсивное движение для интерпретатора O , учитывался ли синтаксис O в хронологической последовательности, какой была иерархия F_m в O и целый ряд других важных сведений. Возможно, что расширение материала поможет восстановить некоторые важные детали в механизме O .

Интересно, что отношение к O может служить важнейшим психологическим признаком личности римских императоров. Если говорить лишь о самом существенном, то особое место в связи с O занимает Юлий Цезарь. Для него и только для него из римских императоров характерна особая позиция в интерпретации O (лишь об Отоне сказано в связи с единичным событием, что он не обратил внимания на O , см. Отон 8), отличная от позиции профессионального интерпретатора или обывательской нормы. Если для последних $F_n(CV_{imp.})$ имеет отрицательное значение, то для Юлия оно имеет положительное значение и становится программой поведения (ср. Юлий 59, где говорится, что никакие суеверия не могли заставить его отложить намеченное предприятие, что любое недоброе O он истолковывал как доброе; Юлий 77, где приводятся слова Цезаря — в ответ на плохое O гадателя —, что всё будет хорошо, если он того захочет; Юлий 81, где он посмеялся над предостережениями Спуриинны и т. д.). Возможны два объяснения отношения Юлия Цезаря к O : или он был носителем особой системы интерпретации O , противоположной принятой, или для него F_m , могущие стать O , десемантизировались³¹. Вторая возможность кажется более вероятной. Вместе с тем существовала, видимо, и другая причина такого отношения к O : стремление к свободе

³¹ Этим можно объяснить случаи, когда он колебался (Юлий 81, особенно 31, где Цезарь формулирует свои сомнения в форме импликации).

от обстоятельств, от судьбы³² —, вплоть до готовности заплатить за это жизнью (ср. Юлий 87, где говорится о желанности для него смерти, о разговорах, которые он вел перед смертью, и другие места, где сообщается о его отказе слушать предостережения друзей и т. п.). Прямым антагонистом Юлия в отношении О был Август: он свято верил сновидениям; настолько был уверен в своей судьбе, что даже опубликовал свой гороскоп; не пренебрегал иноземной традицией в О (ср. Август 90—94); в большей или меньшей степени это же можно сказать о Тиберии (Тибер. 14, 19, 69, 72), Клавдии (Клавд. 22, 29), Нероне (Нерон 46, 48), Домициане (Домиц. 14—15) и других с той лишь разницей, что знание своих гороскопов определило спокойное достоинство линии поведения «божественных» Августа или Веспасиана и судорожные попытки обмануть О у Каллигулы, Нерона или Домициана³³. Возможно, что именно в этом и заключается высшая прагматичность О.

³² Если успех сражения колебался, Юлий отсылал лошадей прочь (Юлий 60); ср. другие сходные случаи. Вместе с тем Юлий Цезарь сам иногда занимал позицию предсказателя, ср. Юлий 87, где он заявляет, что, если с ним что-нибудь случится, государство постигнет несчастье.

³³ Ср. анализ того, как встречали смерть императоры (по материалам римских историков и прежде всего — Светония), в сочинении Ф. Бэкона. Опыты и наставления нравственные и политические (посвящение к изданию 1625 г., раздел «О смерти»).

О ПОНЯТИИ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТЕКСТАХ.

Ю. М. Лотман.

Понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникнув в определенных исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является. Настоящее краткое сообщение не преследует цели полностью охарактеризовать средневековое чувство географического пространства. Мы стремимся указать лишь на некоторые черты отличия его от современного.

В средневековой системе мышления сама категория земной жизни оценочна — она противостоит жизни небесной. Поэтому земля как географическое понятие одновременно воспринимается как место земной жизни (входит в оппозицию «земля-небо») и, следовательно, получает не свойственное современным географическим понятиям религиозно-моральное значение. Эти же представления переносятся на географические понятия вообще: те или иные земли воспринимаются как земли праведные или грешные. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя — в аду.

При этом следует напомнить, что сама оппозиция «земля — небо», «земная жизнь — загробная жизнь» не подразумевала в русском средневековом сознании отсутствия для второго члена противопоставления пространственного признака. Мысль о том, что земная жизнь противопоставлена небесной, как пространство — не-пространству, свойственна была мистическим течениям средневековья, но решительно отвергалась более «реалистически» мыслящим ортодоксальным православием. Новгородский архиепископ Василий с осуждением писал владыке тверскому Феодору, утверждавшему внепространственное, чисто идейное, существование загробного мира: «И ныне, брате, мнится ти мысленый, но все мыслено мнится видением: а еже рече

Христос в Евангелии о втором пришествии, и то ли мыслено скажете?»¹

Более того, поскольку земной мир — «тленный» и быстротечный, а загробный — нетленный и вечный, то «материальность» его значительно более «реальна»: заполняющие его пространство святые предметы не подвержены порче, гниению и уничтожению — они не невещественны, а вечно-вещественны: «Вся дела божия нетленна суть. Самовидец есмь сему, брате, егда Христос идыи в Иерусалим на страсть вольную, и затвори своима рукама врата градная, и до сего дни неотворими суть <...> сто финик Христос посадил, недвижими суть и донине, не погибли, ни погнили»². Таким образом, земная жизнь противостоит небесной как временная вечной и не противостоит в смысле пространственной протяженности. Более того, понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно: нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным — нравственный. География выступает как разновидность этического знания.

Всякое перемещение в географическом пространстве становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении. Не случайно проникновение человека в ад или рай в средневековой литературе всегда мыслится как *путешествие*, перемещение в географическом пространстве. Это определяет и композицию «Божественной комедии», и построение «Хождения Богородицы по мукам», где путеводитель архангел Михаил спрашивает богоматерь: «Куды хощешь, благодатная, да изидем — на полудне или на полунощь?» И далее: «Куды хощеш, благодатная, <...> на восток или на запад или в рай, на десно, или на лево идеже суть великия муки?»³. Наиболее отчетливо эти представления проявились в известном «Послании архиепископа новгородского Василия ко владыце тверскому Феодору». Здесь находим утверждение, что «рай на вьстоце вь Едеме». Из рая идут четыре реки — Тигр, Нил, Ефрат, Фисон. Ад помещается на западе, «на дышющем море» (Ледовитый океан), «много детей моих новгородцев видоки тому». Рай тоже можно посетить в результате географического передвижения — это случалось с новгородскими мореплавателями: «А то место святого рая находил Моислав новгородець и сын его Яков и всех было их три

¹ Полн. собр. русских летописей, т. VI, Спб., 1853, стр. 88.

² Ср. выразительное толкование в апокрифической «Беседе трех святителей»: «Что высота небесная, широта земная, глубина морская? *Иоанн рече*: Отец, Сын и св. Дух» (Памятники старинной русской литературы, вып. III, Спб., 1862, стр. 169).

³ Памятники старинной русской литературы, вып. III, Спб., 1862, стр. 119 и 122. Ср. в «Слове о трех мнисех, како находили святого Мокарья» о рае, как особой стране: надо пройти грады «един железен, а другии медян; да за теми градома рай божии» (Там же, стр. 139).

юмы, и одина от них погибла много блудив, а две их потом долго носило море ветром, и принесло их к высоким горам <...> а на горах тех ликования многа слышахуть, и веселия гласы вещающа»⁴.

В соответствии с этими представлениями, средневековый человек рассматривал и географическое путешествие как перемещение по «карте» религиозно-моральных систем: те или иные страны мыслились как еретические, поганые или святые. Общественные идеалы, как и все общественные системы, которые могло вообразить себе сознание той поры, мыслились как реализованные в каком-либо географически приуроченном пункте. География и географическая литература были утопическими по существу, а всякое путешествие приобретало характер паломничества.

Этот особый характер подхода к географии, которая еще не воспринималась, как особая естественно-научная дисциплина, а скорее напоминала разновидность религиозно-утопической классификации, очень характерен для средневековья. С этим связано особое отношение к путешественнику и путешествию: длительное путешествие увеличивает святость человека. Одновременно, стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в *путь*. Разрыв с грехом мыслился как *уход*, пространственное перемещение. Так, уход в монастырь был *перемещением* из *места* грешного в *место* святое и в этом смысле уподоблялся паломничеству и смерти, которая также мыслилась как пространственно-географическое перемещение.

Показательно, что для мистиков, утверждающих «мысленный» характер рая, например для заволжских старцев, отпадает необходимость в странствовании, перемещении в географическом пространстве. Самоуглубленная молитва, экстатическое ожидание «фаворского света» с перемещением в пространстве уже не связываются. Показательно, что в масонской литературе XVIII века географическое поле значений было полностью заменено нравственным и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения. Вопрос о соотношении мотива путешествия и этического формирования личности в литературе XVIII века выходит за рамки настоящего сообщения. Другим путем разрушения этой связи было рождение нового, естественно-научного подхода к географии.

В этом смысле интересно сравнить «Сказание об Индийском царстве» и «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Индия в этих двух текстах предстает перед нами в совершенно разном виде. В первом случае это страна-утопия, которая анти-тетически связана с русской землей в единой системе социаль-

⁴ Полное собр. русск. летописей, т. VI, стр. 87—88.

ных, моральных и религиозных отношений. Причем утопическая прекрасная Индия не есть страна, в которой только общественные отношения устроены особым, более счастливым, чем на Руси, образом. Средневековая русская утопия подразумевает существование особой географии, особого климата, другого животного и растительного мира. Перемещение в географическом пространстве приводит путешественника на другую ступень благодати. А необычная степень благодати подразумевает и необычную географию. Иоанн, «царь и поп» Индейского царства, так говорит о своей земле: «Есть у мене люди полптицы, а пол человека, а иныя у мене люди глава песья, а родятся у мене во царствии моем зверие слонови, дремедары и крокодилы и велбуди керно. Коркодилъ зверь лютъ есть. На что ся разгневае, а помочится на древо или на ино что, в той час ся огнем сгорит <...> Есть у мене земля, в нейже трава, ея же всяк зверь бегае, а нет в моеи земли ни татя, ни разбойника, ни завидлива человека, занеже мои земля полна всякого богатства. А нет в моеи земли ни ужа, ни жабы, ни змеи, а хотя и воидет, ту и умрет»⁵. В связи с этим возникает устойчивое в средневековой литературе убеждение, что каждой степени благодати соответствует свой климат: рай — это место с особенно благодатным, приспособленным для жизни человека в земном смысле климатом, а ад составляет ему в этом смысле противоположность. В раю благодатная почва, все растет само и в изобилии, в аду климат, невозможный для жизни — лед и огонь.

В русском средневековом переводе «Иудейской войны» Иосифа Флавия место загробного пребывания блаженных душ помещено «за окьяном, иде же есть место, не тяжимо ни дождь, ни снегомъ, ни съльньчьным сианием, но дух тих от окьяна и благовонен юг, веющъ на нь». Совершенно иной климат в аду: «Аще ли злодеица есть, ведутъ ю к темному и зимнему месту»⁶.

Индия Афанасия Никитина представляет собой нечто совсем иное, чем Индия «царя и попа» Иоанна. Это страна своеобразного климата и обычаев, но для нее нет особого места на лестнице благодати и греха. В этом смысле нельзя сказать, что она представляет воплощение в географическом пространстве некоей особой степени благодати, а Русская земля занимает какую-то другую ступень в той же системе. Здесь эти связи просто не существуют. Тем более примечательно, что одновременно происходит разрушение средневекового понятия пространства и замена его представлением о географической протяженности в духе нового времени. Переживание географического пространства Афанасием Никитиным ближе к эпохе возрождения, чем к средневековью.

⁵ А. Н. Веселовский, Южнорусские былины, Спб., 1881, стр. 345.

⁶ Н. А. Мещерский, История Иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе, М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, стр. 256.

Говоря о средневековом понятии географического пространства, необходимо остановиться и на идее избранничества, органически вытекавшей из деления земель на праведные и грешные. Порожденная ростом стремления замкнуться в себе, свойственным средневековому обществу на некоторых его этапах, эта идея накладывала отпечаток и на представление о пространстве. Оппозиция «свое-чужое» воспринимается как вариант противопоставлений «праведное — грешное», «хорошее — плохое». Эта система уже не позволяет противопоставить своей земле блаженную утопию чужого края: все не свое мыслится как греховное. Это чувство ярко воплотил А. Н. Островский в словах Феклуши в «Грозе»: «Говорят, такие страны есть, милая девушка, где и царей-то нет православных, а салтаны землей правят. В одной земле сидит на троне салтан Махнут турецкий, а в другой — салтан Махнут персидский; и суд творят они, милая девушка, надо всеми людьми, и, что судят они, все неправильно. И не могут они, милая, ни одного дела рассудить праведно, такой уж им предел положен. У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный <...> А то есть еще земля, где все люди с песьими головами» «за неверность»⁷. Интересно, что в «Сказании о Индийском царствии» «люди пол пса да пол человека» живут именно в праведной (= чужой, диковинной) земле.

Сочетание средневековых пространственно-географических представлений с идеей избранничества своей земли своеобразно отразилось в сочинениях протопопы Аввакума. Чужие земли для него — «греховные». «Палестина и серби, и албансы, и волохи, и римляне, и ляхи» «все трема персты крестятся»⁸. Но поскольку и на Руси православие упало («выпросил у бога светлую Россию сатона»), то своя земля в пространственно-географическом смысле становится «заграницей»: «Кому охота венчаться (мученическим венцом — Ю. Л.) не по што ходить в Персиду, а то дома Вавилон»⁹. Употребление географического термина («Вавилон») как синонима понятия, в нашем представлении никак не являющегося географическим, раскрывает своеобразие средневекового понимания локальности.

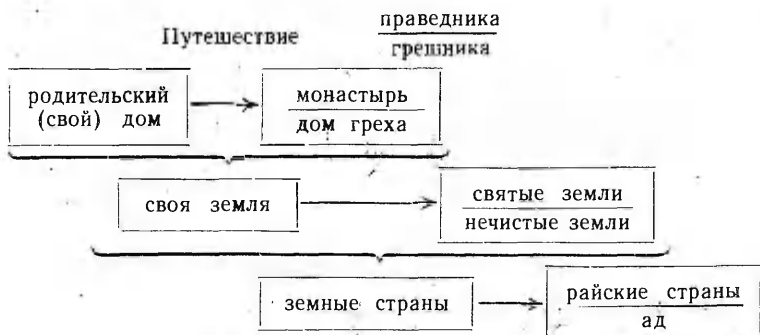
Приведем таблицу, из которой будет ясно, что изменение нравственного статута для средневекового сознания древней Руси означало перемещение в пространстве — переход из одной локальной ситуации в другую.

Слитность географического (локального) и этического элементов приводила к ряду интересных последствий. Во-первых, побудительная причина путешествия, часто, не собственное желание, а необходимость награды за добродетель или наказания

⁷ А. Н. Островский, Полн. собр. соч., М., Гослитиздат, 1950, т. II, стр. 227.

⁸ Житие протопопы Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения, ред., вст. статья и комментарий Н. К. Гудзия, 1934, стр. 129.

⁹ Там же, стр. 123 и 138.



за порок. В проложном житии св. Агапия «бысть ему глас, глаголя: «Агапие, изиди из монастыря, да увеси, что уготова бог любящим его»¹⁰, а братоубийца Святополк «не можаше терпети на единомъ месте и пробежа Лядскую землю, гоним божьим гневом, прибежа в пустыню»¹¹. Исход путешествия (пункт прибытия) определяется не географическими (в нашем смысле) обстоятельствами и не намерениями путешествующего, а его нравственным достоинством. Своеобразный характер этого путешествия подчеркивается не только устойчивым сопоставлением первой стадии (монах) и последней (мертвец), но и представлением о том, что телесное, еще при жизни человека, посещение им рая или ада (посещение — путешествие) вполне возможно. Более того, из идеи о том, что локальное положение человека в пространстве должно соответствовать его нравственному статусу, с неизбежностью вытекала популярная в средневековой литературе ситуация: праведник, взятый при жизни в рай, или грешник, отправленный вживе в ад.

Очень показательны в этом отношении апокрифические жития св. Агапия. Здесь праведник проделывает весь цикл путешествия: «Оставив дом и притяжание отне и жену и шьд в монастырь и бысть мних». А затем он, послушный гласу, оставил монастырь и отправился *в путь*. Путешествие заканчивается встречей со святым, который «въведе и в рай и вся благая тамо виде». И рай в данном случае характеризуется именно не мысленностью, а вечно-материальностью. Святой Илия дал Агапию «часть хлеба, его же сам ядаща»¹². Хлеб этот вполне подобен земному, поскольку также предназначен для питания, его могут есть люди. Отличается от земного он лишь особой прочностью: незначительного кусочка его достаточно для пищи многим людям на долгое время.

¹⁰ Памятники старинной русской литературы, вып. III, Спб., 1862, стр. 134.

¹¹ Полное собр. русских летописей, т. I. М., 1962, стр. 145.

¹² Памятники старинной русской литературы, вып. III, Спб., 1862, стр. 134.

Обращение к таблице на стр. 215 позволяет сделать еще некоторые наблюдения: левая клетка (из которой совершается переход) — едина, правая — двояка в зависимости от того, какое путешествие задано — праведника или грешника. Однако, это «единство» левой клетки условно. Так, «родительский (свой) дом» — это место изобильного и «прохладного» жития, если из него предстоит переход в монастырь.

Однако, ему же могут придаваться черты места сурового повиновения, если перед нами путешествие грешника, который стремится к «освобождению» от нравственных обязательств.

Средневековое представление о пространстве вступало в противоречие с некоторыми представлениями, свойственными ортодоксальному христианству. Так, антитеза земной и загробной жизни предписывала праведнику скорбь на земле и ликование после смерти. Однако, представление о рае и аде как включенных в географическое пространство заменяло это резкое противопоставление постепенной градацией нарастания праведности и веселья одновременно. Вторжение «локальной» этики деформировало некоторые коренные представления христианства. В звене «дом — монастырь» географический фактор еще мало ощущим, и здесь действует обычная в христианской этике шкала оценок: скорбь входит с положительным знаком, а веселье с отрицательным. Поэтому нормой монашеского поведения будет «тесное житие», а местом расположения монастыря избирается пустыня. Описания плодородия почвы, изобилия плодов, хорошего климата не входят в штамп «пустынножития». Но уже на втором звене, по мере увеличения роли пространственно-географического фактора, дело меняется. «Святые земли» обладают благоприятным климатом и, соответственно, веселие в этих краях составляет норму жизни, а не ее нарушение. Наоборот, греховные земли — скорбны, но жизнь в них не увеличивает достоинства человека. Наиболее отдаленный пункт — рай противостоит обычным странам именно по признаку веселья, радости, *удобства для жизни* в земном значении.

Учитывая особое значение географической отдаленности, можно объяснить, почему в средневековую утопию обязательно входил локальный признак дальности. Прекрасная земля — земля, путь в которую долог.

Географическое пространство — часть общего пространства, и приведенные соображения могут оказаться полезными при анализе специфики пространственного чувства в русской средневековой литературе. Однако, этот вопрос требует более обширного материала, включая тот, который дает древнерусская живопись.

СТЕПЕНЬ ИЗБЫТОЧНОСТИ СООБЩЕНИЯ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПЕРВОБЫТНОЙ ЭПОХИ

Л. Б. Переверзев.

Начиная с древнейших времен в эволюции мирового изобразительного искусства наблюдается периодическая смена двух основных стилевых тенденций, одна из которых характеризуется натуралистической верностью и обилием индивидуальных деталей в передаче внешнего облика изображаемых предметов, а другая — крайней условностью и обобщенностью абстрактных форм, переходящих в символику. Наиболее контрастно по отношению к друг другу эти тенденции выступают при сравнении памятников искусства палеолита и неолита, Древнего и Среднего Царств Египта, греческой архаики и позднеэллинистического периода, европейского средневековья и Ренессанса. Барокко, классицизм и романтизм показывают чередование этих тенденций в менее четкой, однако вполне ощутимой форме¹.

Искусствоведение пыталось решать вопрос о природе и конкретной специфике этого феномена с двух диаметрально противоположных позиций, каждая из которых страдала известной ограниченностью и была неспособна охватить целиком всю проблему. В одном случае искусство рассматривалось как пассивная копия действительности, в другом — как самодовлеющая замкнутая система, лишенная связей с объективным миром.

Рассматривая искусство первобытных народов как способ моделирования оптимальных форм поведения можно обнаружить известную корреляцию между прагматической функцией художественных сообщений и степенью их избыточности². В данном случае рассматриваются только те отношения, которые характеризуют диахронию искусства охотничьих обществ палеолита и земледельческих обществ неолита.

¹ Соответственно некоторые исследователи выделяют эпохи «сенсорного» и «имагинативного» (Г. Кюн), «физиопластического» и «идеопластического» (Фервори) стили в первобытном искусстве, а также общие, безотносительно к специально-искусствоведческой хронологии, периоды «Импрессионизма» и «классицизма» (Р. Гаман) или «романтизма» и «классицизма» (А. Мальро).

Уклад жизни бродячих охотников не отличался устойчивостью и зависел от множества случайных факторов, чтоставляло быть все время начеку по отношению к мельчайшим изменениям окружающей обстановки. Отсюда такое внимание к индивидуальной детали в произведениях охотничьей живописи при отсутствии обобщенных представлений о более широких аспектах действительности². Можно сказать, что художественное мышление первобытных охотников было по преимуществу ситуативным.

В непосредственные задачи охотничьего искусства входило моделирование игры против конкретного противника (зверя), чья стратегия отличалась очень малой предсказуемостью. Априорная информация о его поведении была невелика, что создавало большую неопределенность возможного выбора. Сообщение, несущее информацию о ситуациях подобного типа, должно было обладать высокой избыточностью.

По мере накопления знаний о ряде общих, относительно стабильных моментов ситуации охоты и осознания постоянных связей между ними необходимая информация передавалась уже более экономно в сообщениях с меньшей избыточностью (появление «условных» элементов в охотничьих изображениях верхнего палеолита).

Переход к оседлому земледелию, подчинение всей общественной практики календарному циклу обусловили в объективном плане — регулярность, неизменную повторяемость одних и тех же жизненно важных для группы ситуаций, а в субъективном — целостное осознание их взаимной связи и стремление избежать или предотвратить случайные отклонения в необходимом порядке событий. Художественные модели поведения земледельческих обществ акцентировали обязательность образа, следования строго установленным нормам, как условие успешного исхода трудовой деятельности. Основная прагматическая функция искусства заключалась в преодолении индивидуальных анархических тенденций поведения (гибельных для данной культуры) и создания психической установки на длительное терпеливое ожидание плодов затраченного труда³.

В отличие от произведений первобытных охотников, образы «земледельческого» искусства описывали не столько кратковре-

² Имеется в виду избыточность физической информации (в смысле Шеннона).

³ Характерный пример выработки «реакции с большим временем задержки исполнения», отсутствующей, по свидетельству этнографов, у современных групп охотников-собирателей (австралийских аборигенов, пигмеев, бушменов). Известно, что миссионерам с очень большим трудом удается привить среди этих групп земледелие: посеянные зерна или клубни немедленно выкапываются из земли и поедаются.

менные изолированные ситуации, сколько цепь действительных или кажущихся, связей между рядом определенных ситуаций, не вдаваясь в детальную характеристику каждой из них. Сообщения о таких ситуациях в течение времени сводились к минимальному количеству знаков (развитие символических форм изображения) и обладали минимальной избыточностью⁴.

Возврат к менее условным изображениям (сообщениям с большей избыточностью) исторически обуславливался социально-экономическими сдвигами и политическими потрясениями (войны, миграции) первобытных обществ, внесением большей неопределенности в сами условия их существования. Разрушение старой практики, старых представлений о локальном и глобальном положении группы, стимулировало активный поиск новых приспособительных реакций и форм творческого поведения. Постепенное закрепление вновь сложившихся форм, переход к новому относительному равновесию приводит к новому усилению «условного» стиля художественных сообщений, сохраняемого до следующего кризиса.

По-видимому, преобладание «индивидуально-реалистического» стиля совпадает с такими условиями общественного развития, когда жизненно-важные аспекты поведения группы (или индивидуальное поведение ее членов) включает элементы игры против противника (им может быть другая группа или часть той-же самой группы), применяющего ответную стратегию⁵, и когда сама ситуация игры в целом отличается еще большей неопределенностью.

«Условно-символический» стиль преобладает в условиях, когда противником выступает сама природа в лице ее стихийных сил (искусство земледельческих обществ), а также в тех ситуациях, когда побеждает группа, утверждающая идею постоянства и неизменного порядка вещей. Такова, например, ситуация централизованного рабовладельческого государства эпохи Древнего Царства в Египте с характерными абстрактно-геометрическими формами архитектурного, пластического и живописного искусства.

Противоположный пример наблюдается во второй половине Среднего Царства, когда грандиозные социальные движения и политические катаклизмы привели к демократизации культов и более мирскому характеру искусства, испытавшего расцвет

⁴ В семиотическом плане этому соответствовало вытеснение иконообразных знаков знаками-индексами и знаками-символами.

⁵ Эта оговорка существенна постольку, поскольку в наиболее общем виде поведение группы по отношению ко всей внешней среде можно рассматривать как игру, однако в этом случае у ее «противника» не будет никакой определенной цели и сам он не будет стремиться выиграть.

индивидуально-реалистического стиля во множестве его проявлений⁶.

В самом общем виде художественные сообщения с высокой избыточностью коррелируются с тенденцией динамической изменчивости и развития, а сообщения с малой избыточностью — с тенденцией статического равновесия и противодействия любым изменениям.

Изложенные соображения приводят в некоторую систему ряд общих мест искусствоведения и эстетики и, несмотря на крайнюю отвлеченность и неполноту, позволяют соотносить на некоторой объективной основе явления искусства, весьма далекие друг от друга по своему конкретному облику. Для разработки более полного описания необходимо рассматривать не только диахронию, но и синхронию отношений «динамического» и «статического» начала, характеризующих особенности реальных стилей изобразительного искусства.

⁶ Амарнские «пейзажи» — фрески, изображающие животных и птиц; изображения танцевальных сцен в росписях гробницы Анкмахору, на рельефах Деирель-Бахари и Тель-Амарн, натуралистическое портретное искусство и т. д.

ЗАМЕТКИ О БУДДИЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ В СВЯЗИ С ВОПРОСОМ О СЕМИОТИКЕ КОСМОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ.

В. Н. Топоров

Характерная для древнеиндийской культуры высокая степень знаковости ее проявлений, доходящая иногда до того, что визуальное или иное непосредственное подобие легко уступает место опосредствованным (в частности, символическим) ассоциациям¹, в сочетании с тем, что этой культуре присуще стремление к связи одного и того же плана выражения с несколькими разными планами содержания, — делает особенно целесообразным семиотический анализ произведений буддийского искусства. Обоснованность такого подхода осознавалась уже в древней Индии, что можно подтвердить свидетельством ряда текстов (в частности, относящихся к иконографии — *rūpa-bheda*)².

Если анализ памятников буддийского изобразительного искусства понимать как определение дистрибутивных структур и установление на их основе класса эквивалентных элементов, то можно сформулировать следующие положения³ (см. схему 1).

I. Релевантным для буддийского изобразительного искусства следует считать двумерное пространство с взаимно перпендикулярными осями BD и EF (здесь не рассматриваются произведения с преобладанием орнаментальности типа мандал);

¹ Такие понятия, как дхвани, спхота, шуньята (ноль как значимое отсутствие), разработка проблемы природы имени и сущности называния, теории символа и т. п. свидетельствуют об исключительном развитии понимания знаковой сущности проявлений древнеиндийской культуры и об осознанном отношении к знаку. Семиотический по преимуществу подход к анализу художественных произведений, присущий древним индийцам, может быть подтвержден ссылкой на особенности самой специфики восприятия произведений искусства, в частности, на древнеиндийскую технику видения, когда образы искусства воспринимаются так, как схемы геометром.

² См., например, *Laṅkāvatāra Sūtra* II, 118—119; ср. также А. К. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography*. Cambridge, Mass. 1935.

³ Более подробно с указанием на соответствующие памятники они изложены в статье — В. Н. Топоров, К реконструкции некоторых мифологических представлений (на материале буддийского изобразительного искусства), «Народы Азии и Африки» 1964, № 3, стр. 101—110.

первая из этих осей BD является доминантной и в концептуальном отношении (более того, она может быть единственно значимой).

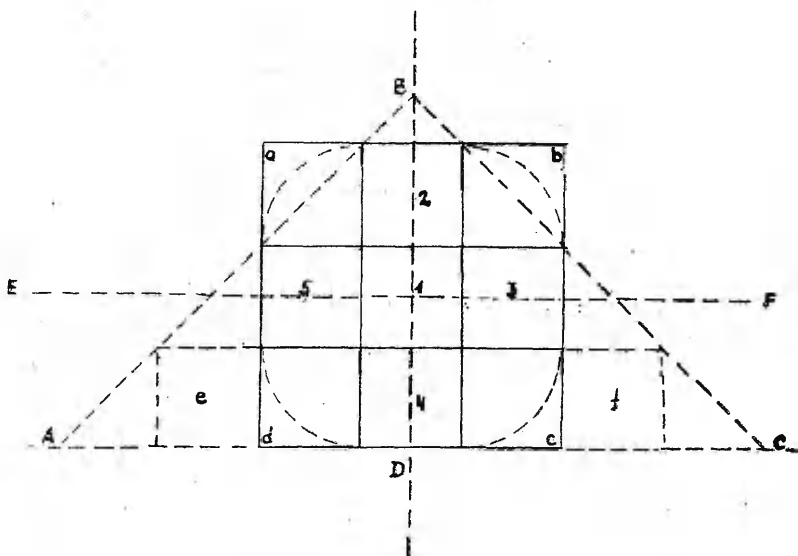


Схема 1.

2. Наиболее удобным следует считать тройное деление каждой из осей, разбивающее двумерное пространство памятника на 9 «квадратов» — Q ($Q1-5$, $Qa-d$). Каждый из этих Q определяет место тех или иных изображаемых деталей и в этом смысле может считаться точкой, определяющей, в каком месте памятника мы находимся, какой Q следует ожидать в качестве смежного и, следовательно, где проходят границы значимого пространства (S_r) памятника. Из 9 Q релевантны 5: $Q1-Q5$; $Qa-Qd$, не лежащие вдоль осей, нерелевантны (иногда они выступают как недифференцированное продолжение смежных Q ; так, $Q2$ может расширяться за счет Qa и Qb , $Q3$ — за счет Qb и Qc и т. д.; иногда это расширение идет еще дальше, распространяясь на Qe и Qf ; в этом случае вся композиция начинает напоминать такие архитектурные формы, как зиккурат или пагода). Таким образом, объясняется тяготение к общим композициям, S_r которых включается в овальные рамки или в рамки равнобедренного треугольника. Характерно, что совокупность значимых Q в последовательности составляющих ее элементов ($Q2$, $Q1$, $Q4$, и $Q5$, $Q3$) по форме напоминает христианский крест с изоморфным распределением символически значимых частей.

3. Предметы, помещаемые в данном Q_n с концептуальной (как и с формально-дистрибутивной) точки зрения эквивалентной. Определяющим местом в S_r является Q_1 , единственный из Q , лежащий на обеих осях. Q_1 и только он самодовлеющ и независим: в простейших случаях все S_r сводится к Q_1 ; без Q_1 , напротив, разрушается вся композиция. Q_1 содержит в себе основной символ, по отношению к которому все остальные символы имеют подчиненный характер. Q_1 расширяется гораздо чаще за счет Q_2 и Q_4 , чем за счет Q_5 и Q_3 (именно поэтому $ВД$ является определяющей осью). При полной пятиместной композиции связь Q_1 по вертикали с Q_2 и Q_4 лежит в ином плане, нежели связь Q_1 с Q_5 и Q_3 , и является (по крайней мере, исторически) необходимой идеей изображения. Класс предметов, помещаемых в Q_1 , состоит из антропоморфического существа (Будда, Бодхисаттва, Авалокитешвара, Манджушри и т. п.), дерева (чаще всего «бодхи»), колонны или столпа, ступы и т. д.⁴ Эквивалентность предметов в Q_1 проявляется, между прочим, в расслоении одного объекта на несколько; в изображении разных видов одного и того же предмета (разные виды деревьев на архитравах южных и западных ворот в Санчи); в чередовании разных объектов (ср. изображение деревьев и ступ на тех же архитравах в Санчи)⁵; в гибридных или дублированных изображениях (ср. комбинацию антропоморфной фигуры с деревом — *Culakoka Devatā* из Бхархута или изображение Будды, охваченное контуром ступы. Буддха-гайя и др.). Знаковая иерархия внутри Q_1 такова, что антропоморфный предмет не может быть знаком неантропоморфного (дерева, столпа, ступы), а последние выступают как символы первого. Таким образом, неантропоморфные предметы Q_1 являются символами символов, поскольку антропоморфный образ сам может быть символом некоторых других абстрактных понятий (например, *triratna*-).

⁴ Здесь не рассматривается самый ранний период в развитии буддийской иконографии, когда Будду в Q_1 замещало изображение сидения или трона (*pallaṅka*) с деревом бодхи (О символике *pallaṅka* см. J. Auboyer. Le trône et son symbolisme dans l'Inde Ancienne. Paris, 1949; о культуре и символах дерева в древней Индии из последних работ см. O. Vernet. Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne. Paris, 1954; H. Lommel. Baumsymbolik beim altindischen Opfer. — «Paideuma» 6, 1958 и др.). Со сравнительно-исторической точки зрения поучительно сопоставление с ранними изображениями Аполлона в виде колонны (ср. его эпитет *ἄρβιευς*) или пирамиды и особенно в виде колонны с некоторыми элементами антропоморфизации (см. описание статуи Аполлона в Амиклах у Павсания, *Graeciae descriptio*, III, 19,2).

⁵ В известном отношении количество объектов в Q_1 , расположенных вдоль оси EF , может рассматриваться как функция от длины Q_1 (типичный образец — архитравы).

4. В Q2 (иногда с расширениями в Qa и Qb) помещаются солнце, луна, птицы, колесо (*sakka*) и т. п. В отличие от Q1 в принципе объекты в Q2 не исключают друг друга и не являются символами символов в строгом смысле⁶; объекты Q2 суть частные символы и, находясь между собой в дополнительном распределении, членят Q2 на два или три «подквадрата» (например, при противопоставлении луны и солнца)⁷. Характерно, что изображения в Q2 могут быть символами с двумя референтами (см. изображение солнца на ступе в Амаравати, трактуемое помимо обычной символической отнесенности, как символ Будды). Иначе говоря, концептуально-символическая программа Q1 может вызывать переосмысление или вносить добавочные ассоциации в содержательную (на символическом уровне) интерпретацию объектов Q2. В Q4 обычно находятся изображения животных определенного вида (например, единорог, змей, иногда слон), гномов, подземного божества, корней дерева. Не только композиционно, но и содержательно Q4 противопоставляется Q2. Следует подчеркнуть, что, если композиция построена так, что Qd и Qc вступают в игру или же (вырожденный случай) определяющей является горизонтальная ось (ср. заднюю сторону второго архитрава восточных ворот в Санчи), то объекты Q4 обнаруживают тенденцию к размещению по краям (нижним) изображения.

5. Q5 и Q3 обычно заполняются симметричными относительно Q1 изображениями: боги, люди, животные (обычно копытные), корни дерева. Классический пример — *devamanussā*; вместе с тем известны и дегенерированные формы, где в Q5 и Q3 выступает расслоенный объект Q1 (ср. изображение Гунды из Британского музея, по обе стороны которой стоит по дереву). Как правило, объекты Q5 и Q3 не могут быть символами объектов, находящихся в других Q. Можно думать, что изображения дерева или ступы, попадая из Q1 в Q5 и Q3, теряют свое семиотическое значение, становясь элементами пейзажа. В отличие от отношения Q2 и Q4 отношения Q5 и Q3 не противопоставлены друг другу и часто играют роль фона. Кроме того, если объекты Q2 и Q4 через их связь с Q1 становятся элементами мифологии или моделью космологических или этических представлений, то объекты Q5 и Q3 отражают, скорее, ритуальную ситуацию: ритуал и его участники в связи с объектом Q1 (ср. индийские описания ритуалов и ближневосточные параллели); поскольку отношение Q5 и Q3 к Q1 не может быть истолковано как модель космологических представ-

⁶ В других традициях положение может быть иным; например, две птицы над деревом могут трактоваться как символы солнца и луны. Ср. G. Wilke. *Der Weltenbaum und die beiden kosmischen Vögel in der vorgeschichtlichen Kunst.* — «Mannus», Bd. 14, 1922, стр. 77.

⁷ Впрочем, это делается обычно с гораздо меньшей четкостью, чем в некоторых памятниках средиземноморской или сибирской традиций.

лений, его рассмотрению предполагается посвятить особую статью, тем более, что оно сыграло выдающуюся роль в эволюции композиции в византийской (ср. особенно тему «никитириона») и средневековой европейской живописи.

6. Дальнейшее развитие северо-индийского изобразительного искусства, связанное с различного рода мультиплификациями (ср. многорукие или многофигурные изображения⁸, с одной стороны, и умножение объектов в Q5 и Q3⁹, с другой стороны) здесь не рассматривается.

7. Возникает вопрос о содержательной реконструкции первоначальной знаковой системы (S₁), лежащей за буддийской иконографией, но в той или иной степени существенной и для нее. Оказывается, что S₁ может рассматриваться как модель вселенной, как она понималась в буддизме¹⁰, с ее трехчленным делением по вертикали (небесный, земной и подземный миры) и указанием связи между этими мирами, осуществляемой с помощью объекта, изображенного в Q1. Таким образом, произведения буддийского изобразительного искусства во многих отношениях могут быть сопоставимы с т. наз. шаманскими картами (на бубнах). Однако композиционная структура буддийских памятников несет большую семиотическую нагрузку, обладая способностью одновременно указывать не только структуру вселенского пространства и правила ориентации в ней, но и временные структуры (связь прошлого с будущим через настоящее, ср. дерево в Q1 как источник образа генеалогического древа), этические структуры и разбиение этического «пространства» на зоны и, видимо, этиологические (причинные) структуры (в этом смысле характерны переходы от описания *ашваттхи* к описанию мира, взятого в его становлении, в другой традиции, ср: Катха-упанишада VI, 1 и след., Бхагавадгита XV, 1 и след., ср. также Майтри-упанишада VI, 1—4 и др.). Таким образом, Q2 — верх, будущее, добро, следствие (благоприятное); Q4 — низ, прошлое, зло, следствие (неблагоприятное); Q1 — середина, настоящее, нейтральное по отноше-

⁸ О них (из работ последнего времени) см. Н. Zimmer. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Washington. 1946; P. H. Pott. *Plural Forms of Buddhist Iconography*. — «India Antiqua». Leyden, 1947, стр. 284—290. Аналогичные явления хорошо известны как в других мифологических системах (даже сильно рационализированных, ср. сообщения о четырехруком Аполлоне у Либания, *Orationes* XI, 204 или во «*Fragmenta historico-geographica*», II, fig. 11), так и в случае психопатологических отклонений, связанных, в частности, с проявлением «неоморфических» тенденций (см. Н. Rappert. *Die Merkmale schizophrener Bildnerlei*. Jena. 1962, особенно главу «*Umformung des bildnerischen Ausdrucks*»).

⁹ Понятно, что многофигурные композиции создают благоприятные условия для стирания и забвения концептуальной схемы и для возобладания уже чисто художественной логики изображения.

¹⁰ См. о ней W. Kirfel. *Kosmographie der Inder nach den Quellen dargestellt*. Bonn-Leipzig, 1920.

нию к добру и злу, причина. Соответственно этому с Q2 связаны бог, душа (или душа праведника), с Q4 — покойник, тело (или душа грешника), бог подземного царства, с Q1 — человек (как единство души и тела).

8. Сравнение содержательной структуры буддийских памятников с указанием ведийской традиции позволяет высказать предположение, что композиционная, символическая и концептуальная структура буддийской иконографии, трактуемая обычно как довольно искусственное и «учено-схоластическое» построение, связанное исключительно с догматикой буддизма, при всех ее связях с буддийской концепцией удивительно последовательно, точно и полно отражает более общие космологическо-религиозные представления древнейшего комплекса, который полнее всего проявляется в т. наз. «шаманских» культурах¹¹, но в той или иной степени ощутим и культурах иного характера.

Следовательно, анализ буддийской иконографии поучителен и в том отношении, что он вскрывает поразительную устойчивость некоторых основных (универсальных) семиотических структур и прежде всего структуры, отражающей ситуацию жизнь (процветание, безопасность) — смерть (ущерб, опасность), и способов преодоления второго элемента указанной оппозиции. Исторически возникновение и актуализация подобной ситуации могут быть приурочены к концу того периода, который на мифологическом уровне отражен универсальными представлениями об акте творения, о становлении космоса из хаоса, конкретнее — об отделении неба от земли в макрокосмическом плане и далее — хронологически позднее — о разделении души и тела, связанном с утратой бессмертия человеком. Появление оппозиции земля-небо (и земля-подземное царство) имело своим результатом, во-первых, установление некоторого изоморфизма между структурой небесного царства (верхнего мира) и земного (срединного мира), проявляющегося прежде всего в создании небесной *topographia sacra* по образцу земной¹², и, во-вторых, необходимость решения задачи установления связи между небом и землей (или землей и преисподней). Подобная ситуация, связанная с выделением трех космических зон и отведением центральной зоне посредствующую

¹¹ См. В. В. Иванов, В. Н. Топоров. К описанию некоторых кетских семиотических систем. V. О некоторых особенностях кетского изобразительного искусства (в этом сборнике).

¹² Ср. перенесение на небо Инда (позднее — Ганга) у древних индийцев, Нила у египтян или гомеровское *διπλετης ποταμός* (См. Н. Lüders. Varuna. I. Varuna und die Wasser, Göttingen. 1951, стр. 10—11); ср. также установление отношения тождества у кетов между Млечным путем (*Albakan* «Дорога Альбы») и Енисеем, также интерпретируемым как дорога Альбы, вдоль которой он гнал злую Хоседэм (ср. неразличение понятий «верха» и «низа», приуроченных к Енисею, и тех же понятий применительно к небу и земле).

шей роли (ср. роль Q1 в цепи Q2—Q1—Q4), как раз и характерна для комплекса шаманских представлений¹³. Связь между этими зонами (прежде всего с верхней), воспроизводящая акт сотворения мира¹⁴ и означающая снятие некоторых оппозиций, устанавливается благодаря самым разным объектам — дерево (мировое, шаманское, жизни, познания и т. д.), столп, сооружение сакрального назначения, гора, антропоморфное существо (шаман в соответствующих культурах, Индра, Ушас, Будда в разных индийских традициях, Богоматерь в ранней европейской живописи, человек в концепциях Ренессанса и других антропоцентрических построениях и т. п.)¹⁵, абстрактные понятия (логос, дхарма, мана и т. д.)¹⁶. Функциональное тождество объектов, с помощью которых устанавливается связь между зонами, объясняет новые ряды изоморфических построений как между самими этими объектами (чаще всего дерево = антропоморфное существо¹⁷), так и между этими объектами и центральной зоной — землей (чаще

¹³ Ср. M. Eliade. *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Zürich-Stuttgart. 1957.

¹⁴ Этот (или поставленный ему в соответствие) акт воспроизводится в ритуале (ср. поднятие шаманского дерева или воздвижение шеста с колесом — солнцем на верхнем его конце в обряде «Пречиста» на Украине; см. Н. Е. Макаренко. «Пречиста» в Москалвці. — «Живая Старина». XVI, вып. I, 1907) и изображается в индивидуальном творчестве, ср. хотя бы «Nuit étoilée» или «Cyrès sous la lune» у Ван-Гога или:

Mit deinen Augen, welche müde kaum
von den verbrauchten Schwelle sich befreien,
hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.
Und hast die Welt gemacht ...

у Рильке («Eingang»).

¹⁵ Почти всем им в той или иной степени присуще свойство открывания дверей (врат) как символ установления связи во временном и пространственном плане — от гомеровского Аида как 'Αΐδαο πύλας (θ 367, λ 277) до верленовской *mère Marie* как *Porte du ciel*.

¹⁶ Здесь не указываются некоторые вспомогательные средства, служащие той же цели, например, определенные возбуждающие напитки (сома), нить или лестница, опущенные с неба и т. д.; впрочем, эти средства могут интерпретироваться и в чисто духовном плане. См. M. Eliade. *Spiritual Thread, Sūtrātman, Catena Aurea*. — «Festgabe für Herman Lommel». Wiesbaden. 1960.

¹⁷ Наиболее известный пример — древнегреческое изображение Диониса, выступающего из ствола дерева в виде антропоморфной фигуры с ветвями, растущими из плеч. В изобразительном искусстве народов, входящих в шаманский культурный комплекс, с этой точки зрения характерно в ряде случаев снятие различий между изображением человека (шамана) и дерева. Иногда установление описываемого тождества отражается и в языке — косвенно (ср. употребление в «Майтри-упанишаде» в связи с деревом глагола *udbudhyatī* «пробуждается», более обычного в связи с проблематикой просветления человека в буддизме) или прямо (у Рильке: *Und manchmal bin ich wie der Baum ...* и многие другие места). Несколько иначе обстоит дело у Петрарки, когда он играет отношением *Laura* (Лаура) и *laur* (лавр) вплоть до снятия этого отношения.

всего земля = человек, а иногда и вселенная = человек¹⁸). С этими явлениями, очевидно, связан широчайший круг фактов антропоморфизации и персонафикации неодухотворенных объектов, отложившийся в языке (категории одушевленности-неодушевленности, личности-неличности-безличности, рода, действия-состояния, структура лексики и т. п.), поэзии (психологический параллелизм вплоть до крайних форм его эволюции в индивидуальном и коллективном творчестве), в искусстве, религии, поведении и т. д.

9. Сделанные выше наблюдения о семиотике космологических представлений в некоторых культурно-исторических комплексах позволяют говорить еще об одном классе отождествлений, предполагаемом уже на основании анализа памятников буддийского изобразительного искусства (см. выше о полисемии Q2, Q1 и Q4) и подтверждаемом как языковыми, так и внеязыковыми свидетельствами целого ряда традиций. Речь идет о свойственном целому ряду культурно-языковых коллективов противопоставлению двух кругов понятий, причем внутри каждого из этих кругов понятия не только связаны друг с другом, но в известном отношении и тождественны, ср., с одной стороны, «ночь» — «север» — «низ» — «смерть», а с другой стороны, «день» — «юг» — «верх» — «жизнь». Как можно видеть, это противопоставление серий понятий в существенной части совпадает с противопоставлением семантических и символических структур, связанных соответственно с Q4 и Q2 (см. выше). Некоторые отождествления внутри каждой серии хорошо известны или во всяком случае понятны (ср. связь севера с полночью, а юга с полуднем, смерти с низом, а жизни с верхом и т. д., отраженную в целом ряде языков и культурных представлений). Другие, хотя и очевидны, но не привлекали к себе должного внимания. Это вызывает тем большее сожаление, что в некоторых случаях из-за этого оставались незамеченными чисто лингвистические доказательства тождества ряда указанных выше понятий. В качестве примера позволено сослаться на индоевропейские языковые свидетельства, относящиеся прежде всего к двум связанным друг с другом парам понятий

¹⁸ Ср. хотя бы гимн о Пуруше в Ригведе (RV X, 90) и развитие этой идеи в более поздних текстах (особенно в упанишадах) или пехлевийские трактаты 9-го века «Сиканд-Гуманик-Вигар» и «Дадистан и Диник». Не приходится доказывать, что подобное отождествление принадлежит к числу весьма распространенных типологических схем. Разумеется, что структура вселенной может моделироваться и другими объектами, в частности, различными архитектурными формами; это относится и к символическому осмыслению буддийских храмов, египетских пирамид, «лестницы», увиденной Иаковом во сне, или зиккуратов Двуречья (включая Вавилонскую башню); символическое значение последних, может быть, между прочим, уточнено при учете особых дренажных колодцев, видимо, имитировавших т. наз. *ансу*, связанные с шумерским богом вод Эа, обитающим в подземном царстве (показательна и этажность зиккуратов, ср. смену старого трехэтажного зиккурата семиэтажным в нововавилонский период).

«день» — «жизнь» и особенно «ночь» — «смерть»¹⁹. Поскольку в индоевропейских языках во многих случаях слова для обозначения понятий «небо», «день», «бог» связаны с одним и тем же корнем, обозначающим нечто сияющее, видимое, ср. **dei-* в разных звуковых видах чаще всего с корневым расширением *-u-* (но и *-n-* и друг.)²⁰, и поскольку противопоставление понятий, выражаемых корнем **dei-* с разными расширителями и корнем **nek-* (обычно с расширением *-t-*) со значением «ночь», засвидетельствовано многочисленными примерами из текстов на древних индоевропейских языках и самими этими языками (между прочим, соответствующими сложными словами), — постольку напрашивается мысль о проверке возможности наличия у корня **nek-* (кроме значения «ночь») значений «преисподняя» (в противоположность **dei-* «небесное царство») и «обитатель преисподней» (в противоположность корню **dei-* «бог» как небожитель). В этой связи заслуживает особого внимания индоевропейский корень **nek-* — (из **a₂en-/*a₂n-* — с *-k-/-ek-*²¹), связанный с идеей смерти (часто — неестественной) в противоположность идее вечной жизни, приуроченной к небесному царству. Ср. противопоставления типа др.-инд. *deva-*, лит. *dievas* «бог» (небесный) и т. д.: др.-греч. *νεκρός* «покойник» (как обитатель преисподней), гомер *νεκς* (ср. слав. *навь*) и т. д.; при этом в отдельных случаях корень со значением «смерть» выступает и в значении «царство смерти», «преисподняя», ср. лат. *nex* как синоним к лат. *orcus* «преисподняя» у Вергилия²² в соответствии с др.-греч. *Ἅιδης*, совмещающем в себе понятия смерти, бога смерти и преисподней²³. На основании примеров такого рода (число их можно существенно увеличить) можно предполагать, что «смерть» и «царство смерти», «преисподняя» обозначались некогда по принципу, противоположному тому, который действовал при обозначении «неба» или «бога», а именно, «смерть» и «преисподняя» связывались с чем-то темным, невидимым, ночным²⁴. Поэтому не исклю-

¹⁹ Подробное об этом см. в особой статье.

²⁰ Ср., например, факты, собранные в словарях Вальде и Pokornого, не говоря уже об известных примерах передачи всех этих понятий одним словом во многих языках т. наз. шаманского комплекса (самодийские, палеоазиатские, енисейские и др.).

²¹ См. В. Н. Топоров. Индоевропейский корень **a₂en-/*a₂n-* в балтийском и славянском. — «Lingua Posnaniensis», VIII, 1960.

²² Ср. [quem] *demisere neci*. Aeneis II, 85 *pur multos Danaum demittimus orco*. Там же. 398. См. P. Thieme. Studien zur indogermanischen Wortkunde und Religionsgeschichte. Berlin. 1952, стр. 14.

²³ Из типологических параллелей ср. эвенк. *бунй* «смерть», «мир мертвых», «покойник», («могила»; «чёрт», «привидение») и др.

²⁴ Ср. др.-греч. *Ἄιδ- < *n- vid-* «невидимое» как весьма вероятная этимология названия преисподней у греков. Ей вполне соответствуют древнегреческие представления о преисподней как о царстве ночи, принадлежащие к числу наиболее распространенных типологических идей (невидимость в нижнем мире в шаманских представлениях), — вплоть до шаблонных об-

чено, что в древнем индоевропейском корень **neK-* (где *-K-* > *k* или *k'*) мог обозначать и ночь (ср. хеттские и тохарские формы с вокализмом *e*), и преисподнюю, и ее обитателей (бога преисподней или покойников)²⁵, и смерть.

Здесь были показаны лишь некоторые возможности, которые открываются при исследовании темы, посвященной влиянию древнейших космологических представлений на дальнейшее развитие человеческой культуры. Стабильность же ряда основных условий существования человека и человеческого коллектива обеспечивает возможность реконструкции весьма древнего комплекса идей, исходя из относительно позднего и даже сильно эволюционировавшего материала, каким является буддийская иконография.

разов (ср. лат. *sit licet inferne noctis tristissimus horror* ... в латинских надгробных эпитафиях).

²⁵ Ср. в качестве параллели наличие общего корня для обозначения земли (срединного царства) и ее обитателя — человека (лат. *homo*, лит. *žmogus* и др.).

«ИКОННЫЕ ГОРКИ». **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЕ ЕДИНСТВО** **ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Л. Ф. Жегин

§ 1. Живописное произведение — бесконечно разнообразно по своей форме, поэтому наши методы его исследования могут быть самые различные, несхожие между собой.

Предлагаемый метод исследует живописное произведение с точки зрения его физико-геометрической структуры. Такой подход поначалу покажется странным и неожиданным, но он, как мы увидим из дальнейшего, вполне закономерен и раскрывает возможности широких обобщений.

С нашей узко специальной точки зрения физико-геометрические характеристики, заключенные в строении живописного произведения обуславливают ту среду, ту обстановку, в которой осуществляется живописный образ. Подчиняясь историческому ходу развития, живописный образ видоизменяется, теряя при этом свою энергию, свою внутреннюю значимость.

В качестве примера может быть взята эволюция в живописи женского образа от Византии до Клода Монэ. Можно набросать такую условную схему: монументально-величественный образ византийской «Оранты», Мадонна Возраждения, светская дама XVIII в. и, наконец, миловидная мещаночка Ренуара.

В соответствии с этим обозначается эволюция формы: отвлеченная материальность Византии, равновесие материи и пространства в живописи Возрождения и, в качестве завершающего момента, — превалент пространства над материей — «облегченная» предметность импрессионистов.

Однако, принципиальных изменений при этом в составе физико-геометрических элементов не происходит. Элементы эти лишь бледнеют, становятся трудно-различимыми и во второй половине XIX в. почти исчезают вовсе.

Поэтому, все наше внимание будет обращено прежде всего и главным образом на древнюю форму, вернее на элементы материальности, пространства и времени ее характеризующие.

§ 2. Начнем с явлений пространственных. Обратимся к древнему искусству — к византийской и древне-русской живо-

писи. Здесь — целый ряд особенностей формы, которые порой представляются неразрешимой загадкой.

Мы имеем ввиду всякого рода зрительные деформации, сдвиги и т. д. (табл. 4 и 5), в особенности бросающиеся в глаза в строении так называемых «иконных горок», «площадок» или «лещадок», как их называли иконописцы (табл. 1 и 2)¹.

Как мы увидим из дальнейшего, такие особенности формы являются следствием совмещения двух или нескольких точек зрения. Это приводит к «развернутому» изображению или к формам так называемой «обратной» перспективы (см. табл. 3, 4 и 5):

К этой системе изображения нам и придется обратиться.

§ 3. Процесс развертывания боковых граней «оплощает» форму. До некоторой степени она теряет свою объемность.

§ 4. Наоборот, «затылочная» часть изображения отодвигается от зрителя (см. табл. 3, рис. 5 и 6).

Такая двойная деформация — специфична для древней живописи, живописи «малой глубины».

Степень развернутости боковых граней изображений может быть самая различная — она ничтожно мала и в большинстве случаев, практически неощутима в XIX в.², и она парадоксально выражена в древнем искусстве.

Между этими крайностями располагается ряд промежуточных систем — их можно было бы назвать «скрытыми формами обратной перспективы».

§ 5. Все эти перспективные формы обуславливают точку схода, расположенную над линией горизонта. Если параллельные линии помещают точку схода на уровне горизонта, то линии расходящиеся подымают эту точку вверх, и чем больше развернутость граней изображений, тем выше поднимается точка схода (табл. 3, рис. 5). Одновременно с этим вместо одной общей точки схода — появляется их несколько в различных частях горизонта — то выше, то ниже его уровня³. Такие перспективные формы характерны для западной средневековой живописи.

§ 6. Широкий горизонт, типичный для живописи XIX в., распадается на целый ряд более мелких зрительных установок. По мере увеличения числа этих установок, количество изображений в каждой из них сокращается — иными словами, поле зрения постепенно сужается; это в особенности характерно для более древних форм живописи.

Возьмем для примера число листьев на дереве в живописном изображении. В живописи XIX в. — их бесчисленное мно-

¹ Конкретный разбор структуры иконных горок дается в Приложении.

² Практически — это единая точка зрения так называемой прямой или нормальной перспективы.

³ Точка схода, располагающаяся ниже горизонта, указывает на формы «усиленного» перспективного сокращения, о чем мы узнаем ниже.

Рис. 1



к § 44 и 45

растеки

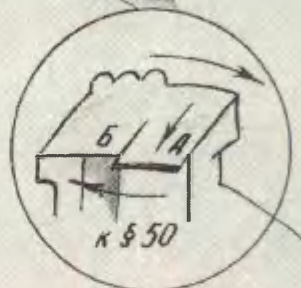
Рис. 2



капелькообразные выступы

к § 49

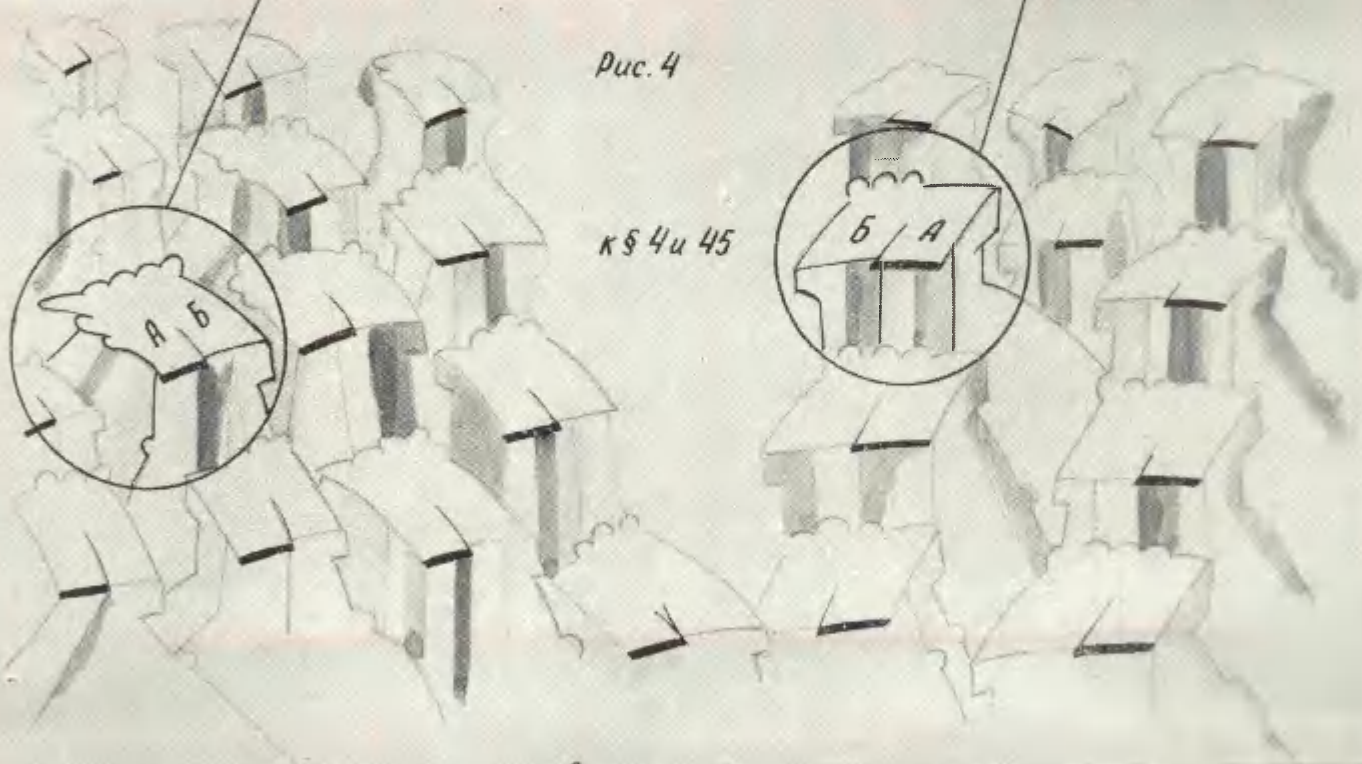
Рис. 3



к § 50

Рис. 4

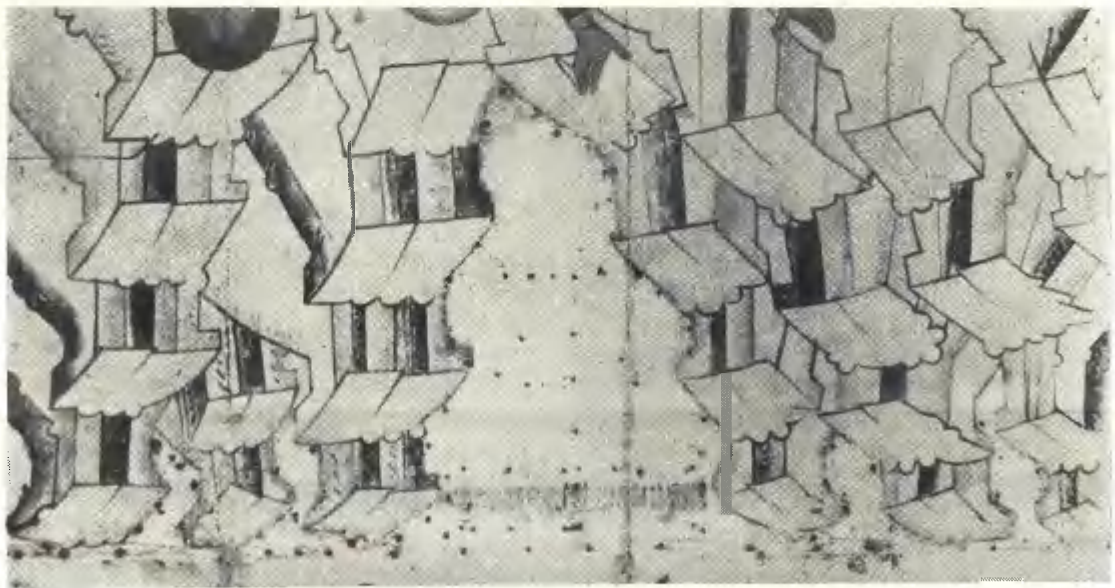
к § 4 и 45



сдвинувшиеся на зрителя дольки площадок обозначены черным

Капелькообразные выступы - рис. 2 - выражают, по-видимому, как-бы дрожание формы, вызванное двойным динамическим воздействием: вращением в горизонтальной плоскости и сдвигами, "на нас" и "от нас", см. табл. 8, рис. 31

ИРЛ Академаткоду
131793



жество; в эпоху Возрождения — их много, в древне-русском и Византийском искусстве — их всего только несколько.

Получается нечто аналогичное тому, когда мы смотрим в подзорную трубу и последовательно устанавливаем все более и более сильный объектив; при этом размеры изображений увеличиваются, но их число и поле зрения сокращается.

§ 7. Обратимся вновь к точке схода. В сфере «малой глубины», в своем подъеме вверх, точка схода достигнув некоторого предела, исчезает — грани изображений становятся параллельными⁴.

При дальнейшем разворачивании граней точка схода появляется уже под уровнем горизонта, под основанием самого предмета, обуславливая явные формы обратной перспективы⁵ (см. табл. 3, рис. 6).

§ 8. В такой системе изображения поле зрения предельно сузилось — в него попадает только один предмет.

В самом деле, всесторонне зрительно охватить сразу два предмета нельзя. Два предмета, поставленные рядом, касаются друг друга — следовательно, одна из граней того или другого предмета остается для нас невидимой.

§ 9. Многосторонний зрительный охват предмета мог бы произойти в силу двух причин: движения самого предмета, обращенного к нам своими гранями или нашего движения (т. е. художника), когда мы осматривали предмет со многих точек зрения.

Но, так как многосторонний зрительный охват относится не только к движущимся (одушевленным) предметам, но и к предметам заведомо неподвижным — предметам обихода, зданиям, даже горам, то нам придется, отказавшись от первого предположения, остановиться на втором — в динамике, в движении были мы сами.

§ 10 По характеру формы изображений мы заключаем, что динамика (или расщепленность) позиции осуществлялась в двух взаимно перпендикулярных направлениях — горизонтальном и вертикальном. Отсюда развернутость боковых граней — правой и левой, верхней и нижней (последнее в том случае, если предмет находится в воздухе) (см. табл. 6, рис. 21).

§ 11. Но нашему самосознанию чужда динамическая или расщепленная позиция — мы ее суммируем, приводя к неподвижной точке зрения; при этом наша собственная динамичность

⁴ Формы, потеряв объемность трактуются приемом географической карты. Так например, в египетском искусстве крышка стола изображается в виде вертикально поставленного прямоугольника.

⁵ В этом случае амплитуда колебаний зрительной позиции должна быть шире самого изображения.

переносится на изображение — грани которого развертываются (см. табл. 4 и 5).

С какую же целью художник обращался к динамической позиции?

Искусствовед и психолог ответят нам, что динамическая зрительная установка способствовала более полному, всестороннему восприятию зрительного образа.

Допустим, что это так. В некоторых случаях динамическая позиция, действительно, может найти такие изобразительные черты, которые остаются незамеченными при точке зрения неподвижной. Кроме того, динамическая позиция, объединяясь с самостоятельными движениями объекта изображения, усиливает их.

Но, с другой стороны, динамическая позиция идет иногда в разрез с образом — в том случае, когда специфика образа заключается как раз в неподвижности — неподвижность горы, торжественная неподвижность фараона и т. д. В таком случае, динамическая позиция сообщает образу несвойственные ему черты. Следовательно, психологическое объяснение динамической позиции — оказывается не всегда правомерным.

Видимо, здесь была какая-то другая, более общая, «незрячая» причина, действовавшая как бы «наобум», вне связи с характером образа.

§ 12. Какая же это причина?

Геометр скажет нам, что динамика позиции функционально связана с искривлением луча, с искривлением пространственной системы; а это, добавит физик, в свою очередь, приводит к тем или иным темпам временного течения. С искривлением пространства темпы замедляются и в пределе могут даже остановиться вовсе.

Теперь предоставим слово философу. Он скажет нам, что замедленность временных темпов непосредственно влияет на характер образа, повышая его внутреннюю значимость. Темпы временного течения являются связующим звеном между образом и степенью кривизны пространства, между образом и степенью материальной насыщенности изображений.

Верное соотношение между этими элементами угадывается художником в процессе творческого созидания.

Надо всем главенствует образ, задуманный художником, определяя свое темпоральное и пространственное выражение.

В условиях расширенного пространственно-временного охвата и замедленности темпов возникает сфера чистого образа.

Всякое подлинное произведение живописи — есть приближение к такой сфере.

Анализируя формальные особенности живописного произведения (на примере всякого рода деформаций и композицион-

ных структур), мы найдем множество доказательств в пользу явления кривизны пространства живописи. Такое пространство мы будем называть активным или деформирующим.

§ 13. Судя по деформациям, приходим к выводу, что искривление системы особенно резко обозначается в древнем искусстве. Затем деформации убывают, и в XIX в. исчезают вообще — система становится прямой, характеризующейся бесконечно-возросшим радиусом.

То, что пространство живописного произведения в той или иной степени отлично от прямой системы — в этом нет ничего невозможного. Наоборот, в этом есть своя логика и последовательность.

Современная наука приписывает характер кривизны пространству макро- и микро-мира.

Художественное произведение — «маленький мирок», микрокосм, во всем подобный миру большому — макрокосму. Подобие распространяется и на физико-геометрические закономерности.

§ 14. С насыщением пространства живописи материей, с нарастанием материальности изображений, обозначаются зрительные деформации, сигнализирующие кривизну системы. При этом темпы изображаемых движений и процессов замедляются.

Однако, в природе искривление пространственной системы столь незначительно, что ощущается лишь в масштабах космических. Значит ли это, что обнаружив динамичность зрительной позиции, указывающей на искривление системы, мы приписываем живописному произведению масштабы созвездий?

Нет, конечно, можно лишь говорить о масштабах непрерывно возрастающих — на них указывает любая деформация, т. е. любая динамика формы. Это создает впечатление монументальности. Размеры произведения тут не играют роли. Монументальной может быть и миниатюра, если формы ее динамичны.

И, напротив, огромного размера холст, написанный в натуралистической форме, т. е. предполагающий неподвижную точку зрения, монументального впечатления не производит — здесь масштабы нашего ежедневного опыта — 1:1.

Деформации в живописном произведении встречаются на каждом шагу, но все же не всегда и не как механическое следствие некоторой оптико-геометрической причины, а лишь, как возможность, к которой художник может обратиться или пренебречь — это зависит от характера образа.

§ 15. Это относится даже к основной деформации — деформации вогнутости, столь типичной для процесса суммирования динамической зрительной установки (см. табл. 3 рис. 7 и табл. 4 рис. 12—18).

* *

§ 16. Отличное от прямой системы, пространство живописного произведения не может быть рассмотрено изолированно — оно функционально связывается с материальностью и временем.

Ниже мы рассмотрим эти элементы, характеризующие физико-геометрическую обстановку, в которой осуществляется образ живописного произведения.

Материальность.

§ 17. Обычно считается, что древнее изображение совершенно имматериально. И, в самом деле, какая может быть материальность, если изображение почти вовсе лишено объема?

Однако, такое заключение слишком поспешно. На массу, на весомость древнего изображения указывает целый ряд черт и, прежде всего, замедленность передаваемых движений (напомним: тучные, тяжелые люди и животные движутся медленно).

О материальной насыщенности древних форм говорит унифицирующая плотность поверхностей; все без различия материалов представляется одинаково-каменным. О материальности свидетельствует энергичный обобщающий контур, как проволокой стягивающий изображение и сильный, контрастирующий цвет, склоняющийся к тепловым красным и желтым оттенкам замедленного конца спектра. Все это подчеркивает плоский, или почти плоский характер изображений. Формы как бы сливаются с изобразительной плоскостью, воспринимаются с нею, как нечто единое, а потому осязательно-материальное.

В древнем искусстве превалирует материя над пространством.

§ 18. Однако, все признаки материальности, достигнув предела своей выразительности, уже перестают восприниматься, как таковые, подобно тому, как звук слишком высокий перестает восприниматься нашим слухом.

Материальность в данном случае приобретает как бы отвлеченный характер — оттого то столь противоречивы оценки материальности древнего искусства.

§ 19. Начиная с Возрождения и далее, обозначается «спад» материальности. Материальность уже не превалирует — устанавливается принцип равновесия материи и пространства.

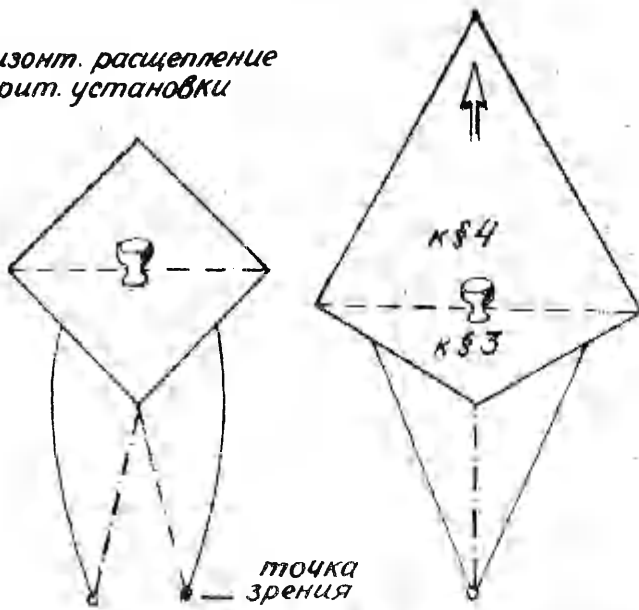
Поверхность изображений дифференцируется, давая возможность показывать свойства и характер различных материалов. Контур смягчается, проявляется Леонардовское «сфумато». Глубина пространственного слоя возрастает, появляется объемность.

§ 20. Этот процесс, развиваясь, приводит во второй половине XIX в. к импрессионизму, где все зыбко, лишено устойчивости и плотности.

Рис. 5

суммирование установки

Горизонт. расщепление зрительной установки



точка зрения

Рис. 6

то же

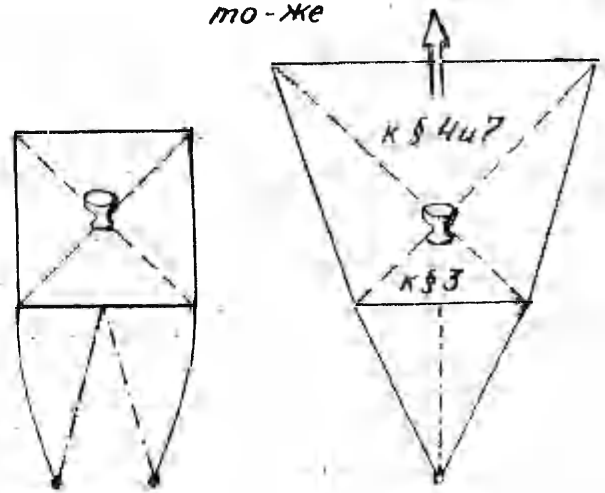
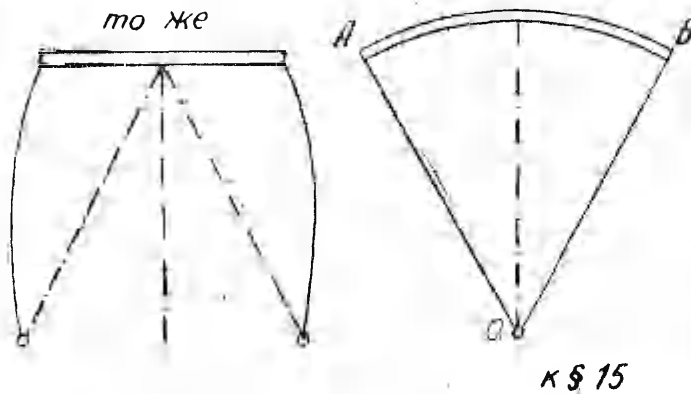


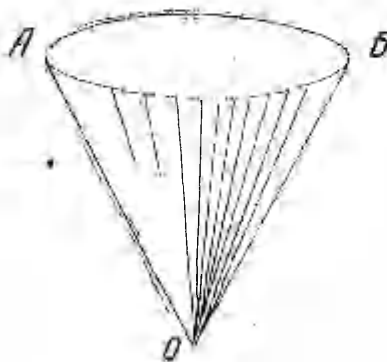
Рис. 7

Разрезно АБ0

то же



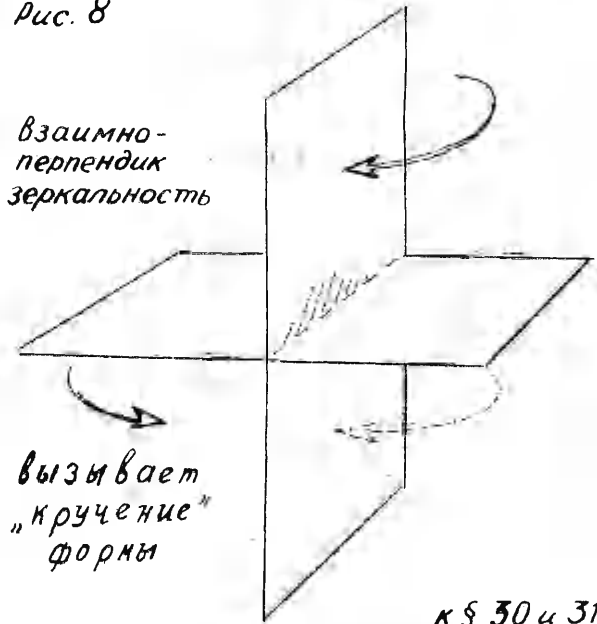
к § 15



к § 6, 7, 8

Рис. 8

взаимно-перпендикулярность зеркальности

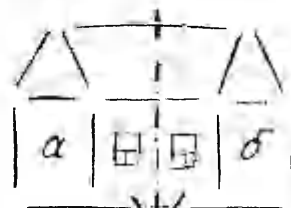


вызывает "кручение" формы

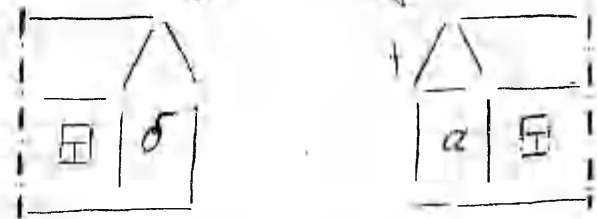
к § 30 и 31

Рис. 11

к § 30 и 31



двухсторонний зрительный охват домика



Обмен сторон

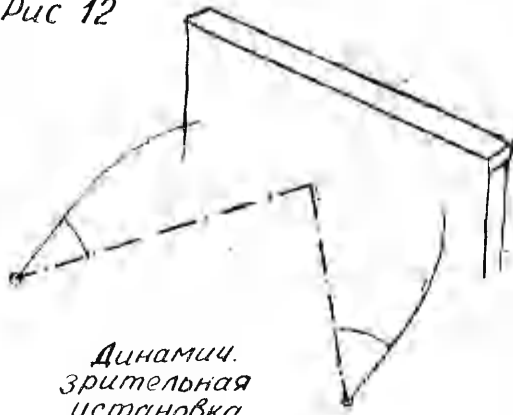
Рис. 10



Симметрические "Домики" детского рисунка

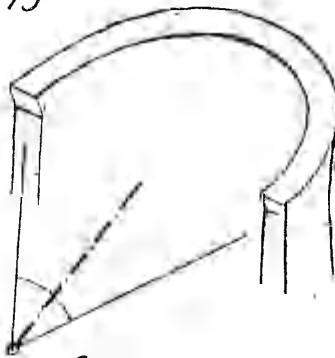
131705

Рис 12



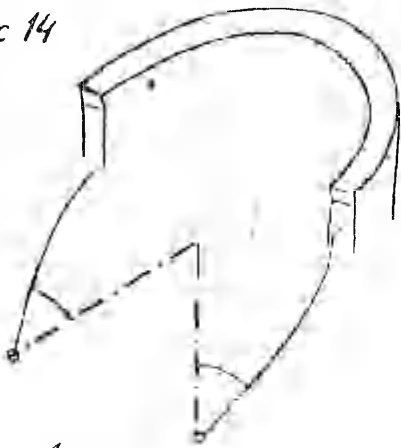
Динамич. зрительная установка

Рис. 13



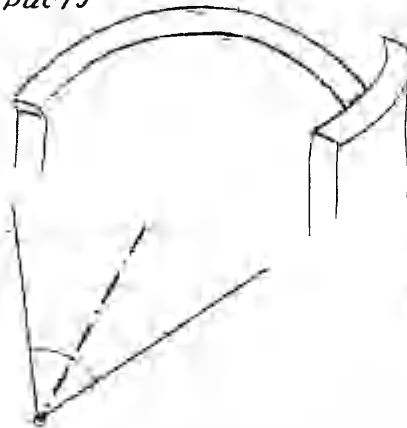
Суммированная установка к § 11

Рис 14



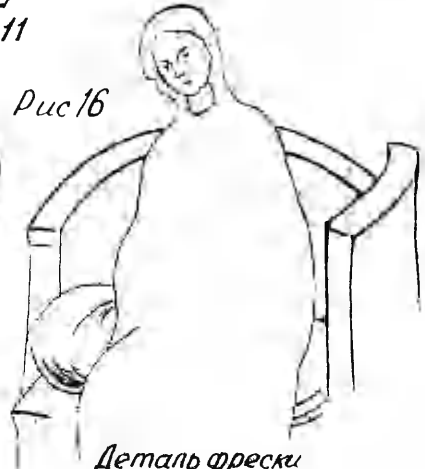
Динамич зрительная установка

Рис 15



Суммированная установка

Рис 16



Деталь фрески Фералонтового м-ря

Рис. 17

Прямая система (неконструкция)

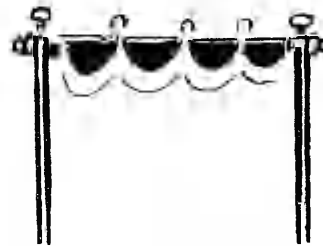
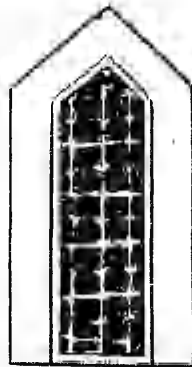


Рис. 18

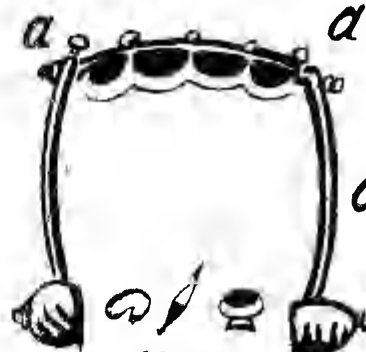
Искривленная система



Новшк. XIII в. Г.Т.Г



Деталь иконы Чудо св. Евлогия Л-д. Р.М.



Деталь визант м-ря

а-в системе отрицают кривизны

б-в системе положит. кривизны

см § 36 + 37

Предметы, торопливо намеченные короткими, нервными мазками, утопают в глубокой, почти безграничной пространственности.

Здесь пространство явно вытесняет материю.

Пространство

§ 21. Если рассматривать все более и более древнюю живопись, материальность изображений возрастает, и в связи с этим обозначаются в пространстве характерные изменения. Зрительная позиция становится динамической, расщепленной и это приводит к системе зрительных сдвигов и деформаций.

§ 22. Пространство постепенно утрачивает свою глубину: таково средневековое искусство, — форма «оплощается», материя создает условия, исключаящие ее самое⁶, — отсюда тот отвлеченный характер «сверх-материальности» древнего изображения, о котором мы только что говорили.

§ 23. Вместе с тем, именно в этой сфере изображения возникает наибольшая устойчивость материи в пространстве — и это обуславливает «вписанность в раму».

В этом смысле характерно преобладание вертикально-горизонтальной структуры древних форм — в особенности их вертикальность⁷. Это свидетельствует об их устойчивости в пространстве и вполне отвечает полному энергии, внутренне-устойчивому образу древнего искусства.

Таким путем перекидывается мостик от образа как от категории психологической — к физической категории, материальности.

§ 24. С ослаблением материальной насыщенности, пространство, возрастая в своей глубине, начинает утрачивать свои «активные», деформирующие свойства — система выпрямляется, в связи с чем ослабевает связь материи и пространства. Материя, а следовательно и форма в пространстве, теряет свою устойчивость.

Время

§ 25. Как всякая динамика, динамика зрительной позиции осуществляется во времени. Охват в пространстве есть вместе с тем и охват во времени — объединяются два момента,

⁶ Теоретическая возможность такого состояния материи признается современной физикой.

⁷ В этой связи можно вспомнить опыт с металлическими опилками, рассыпанными на листе бумаги. Поднесенный снизу магнит заставляет опилки принять вертикальное положение.

предшествующий и последующий⁸, т. е. обозначается длительность, характеризующая изобразительную форму⁹.

Две временные точки живописного произведения суммируются, воспринимаются одновременно, иначе говоря, появляется «временной сдвиг» или временной «перебой».

«Временной перебой» или «охват» во времени со всей определенностью можно констатировать, рассматривая какой-нибудь процесс или действие.

Яркий пример в этом смысле — изображение казни Иоанна Предтечи в византийской и древне-русской живописной традиции.

Суммируются два момента — предшествующий и последующий: взмах меча над головой Предтечи и уже отрубленная голова, лежащая на блюде. Здесь, в трактовке изображаемого действия отдельные положения формы в пространстве настолько оторваны друг от друга, что зрительно не объединяются, читаются раздельно и кажутся почти вовсе застывшими в неподвижности.

Такое парадоксально-выраженное расщепление пространственного момента происходит в условиях крайне замедленного временного течения, почти его полной остановки.

В связи с этим появляются предельные формы материальной насыщенности изображений (см. § 18), приводящие к своей противоположности — к отвлечению.

В этом отношении характерна трактовка блюда, на фоне которого изображена голова Предтечи. Поверхность блюда плотная и оно резко очерчено. Это — признаки материальности.

Но, с другой стороны, оно совершенно лишено объема, поставлено отвесно, так что голова Предтечи лишь проецируется, а не лежит на нем. Кроме того, геометрически правильная форма блюда может быть принята за нимб над головой Предтечи, т. е. за нечто совершенно лишнее материальности — материально и нематериально одновременно.

Такова материальность древней изобразительной формы.

§ 26. В западном (испанском) искусстве того же времени (XV в.), но в условиях меньшей пространственной активности, та же сцена казни изображается уже иначе.

⁸ Как мы знаем, зрительный охват расщеплен по горизонтали и по вертикали (см. табл. 6, рис. 21).

Какая здесь из двух парных точек расщепления предшествовала? Вероятно, этот вопрос решается в связи с двумя уже давно сделанными наблюдениями: первое — все движения, изображаемые в живописи идущим «на нас» — показываются слева направо и, второе — первый план, т. е. низ изображения, предшествует верху.

Следовательно, левая точка расщепления предшествовала правой, нижняя — верхней.

⁹ На это обстоятельство указывал в конце XIX в. искусствовед Христиансен и фр. скульптор О. Родэн (О. Роден. Искусство. Ряд бесед, записанных Гзеллем. СПб., 1914).

Характер отвлеченной формы исчезает. Появляется некоторая объемность и конкретность в смысле передачи материалов и их свойств — например, металла, камня, тканей. В связи с этим обратим внимание опять-таки на трактовку блюда — это уже не отвлеченный геометрически-правильный круг, как мы это видели в Византии и древне-русском искусстве, а достаточно объемно и реалистически переданная форма.

Все эти черты — признаки начавшегося «спада» материальности, во всяком случае отхода от былой сверх-материальности.

Появляются некоторые признаки движения.

В изображаемую сцену вводится новый жутко-натуралистический момент — обезглавленное, не успевшее еще упасть тело¹⁰. Этот момент является промежуточным между теми двумя, которые показываются в византийском и древне-русском искусстве.

Таким образом, весь процесс казни распадается на 3 момента: 1-ый — взмах меча, 2-ой — обезглавленное, не успевшее еще упасть тело и 3-й — отрубленная голова, лежащая на блюде. Византийское и древне-русское искусство показывает 1-ый и 3-ий моменты. Западное искусство — только 2-ой и 3-ий. В данном случае, 1-ый момент, самый от нас отдаленный — оказался за пределами временного охвата, по той простой причине, что временной охват сократился.

§ 27. Процесс сокращения временного охвата непосредственно связывается с освобождением предметов от материальной перегруженности. Появляются разнообразные движения, но все еще замедленные в своих темпах — таково искусство Возрождения.

Процесс сокращения «временного охвата» продолжает развиваться вплоть до XIX в.

В XIX в. две временные точки, его ограничивающие, сближаются все теснее и теснее и, наконец, сливаются в один короткий «импрессионистический» момент, чему соответствует единая, неподвижная точка зрения прямой или нормальной перспективы.

Здесь организующая замедленность темпов передаваемых движений становится неощутимой — устанавливается принцип «все, как в жизни» — хаос самых разнообразных движений и очень быстрых и очень медленных.

К каким же выводам мы приходим на основе этих сделанных нами первоначальных наблюдений?

¹⁰ Такая же трактовка встречается и у Фра Беато Анжелико — «Казнь Козьмы и Дамиана».

§ 28. Выводы сводятся к тому, что в формальном составе живописного произведения характеристики пространства, времени и материальности связываются в один узел функциональных зависимостей, как это устанавливается теорией относительности для космической системы в ее целом. В таком случае живописное произведение в подлинном смысле микрокосм — маленький мирок, в разрезе своих физико-геометрических характеристик подобный миру большому — макрокосму.

Решившись на такое обобщение, мы тотчас-же должны оговориться — никаких более точных формулировок, выраженных в числе здесь быть не может. Намечается лишь тенденция к определенной закономерности. Это вытекает из самого существа живописной формы, продиктованной чувством, а не отвесом и циркулем — всегда надо помнить, что живописное произведение не чертеж и не математическая выкладка — это относится к тексту и, в особенности, к прилагаемым чертежам.

Но и этого достаточно — опираясь в своем искусстве на творческую догадку и на интуицию, древний художник касался сложных математических проблем, к решению которых наука подошла лишь в XX в. Искусство опережало науку.

В живых образах искусства наука могла бы найти подтверждение своих теоретических положений и выводов.

* *
*

Система «активного» пространства живописного произведения.

§ 29. Как мы говорили выше, пространство живописного произведения — кривое пространство (см. § 12—14).

Такое пространство в себе замкнуто, оно обладает «внутренней кривизной». Это обуславливает конечность системы, имеющей центр и радиус глубины.

Система такого пространства повернута по отношению к нам на 180° — зритель такого пространства находится внутри системы — он наш «визави», наши взоры с ним встречаются.

Проходя «кривое» пространство, луч искривляется, но субъективно это искривление остается нами незамеченным, подобно тому, как мы не замечаем поворота пути, находясь в вагоне метро (см. табл. 7 рис. 26-а).

Будучи по существу искривленным, луч света во всех случаях сохраняет для нас значение синонима прямизны. Происходит его кажущееся, субъективное выпрямление, в результате чего изображение представляется сдвинувшимся по первоначальному направлению, по направлению «вылета»; кроме того,

Зрительные сдвиги

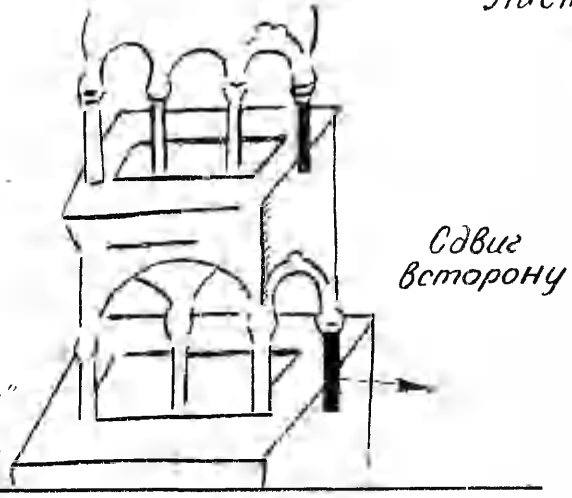


Рис. 19

Деталь Благовещения
Нов. иск. XVI в
Музей в Новгороде

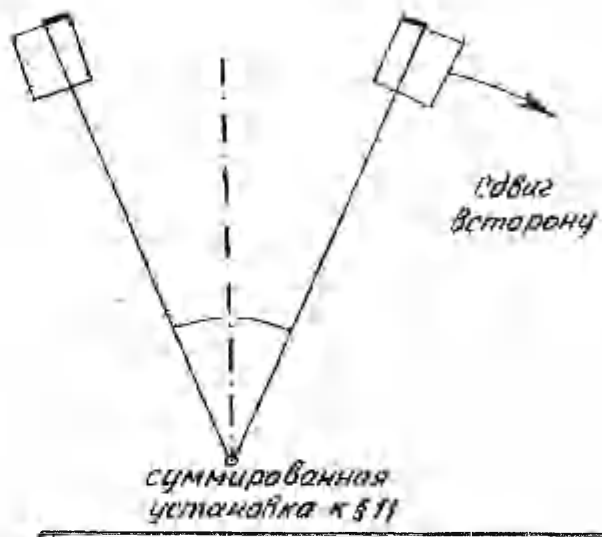
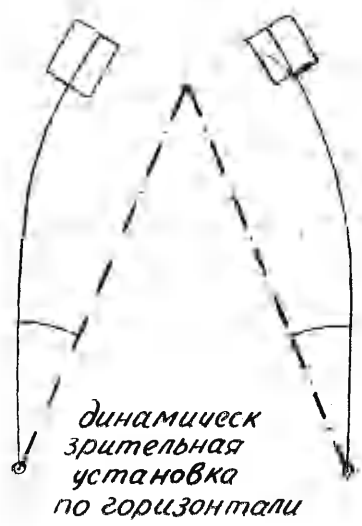
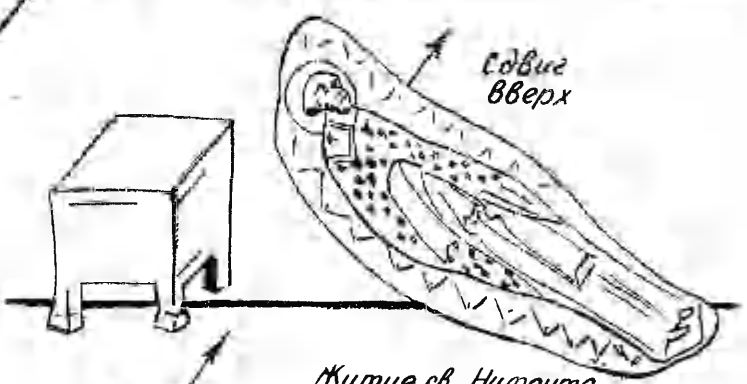
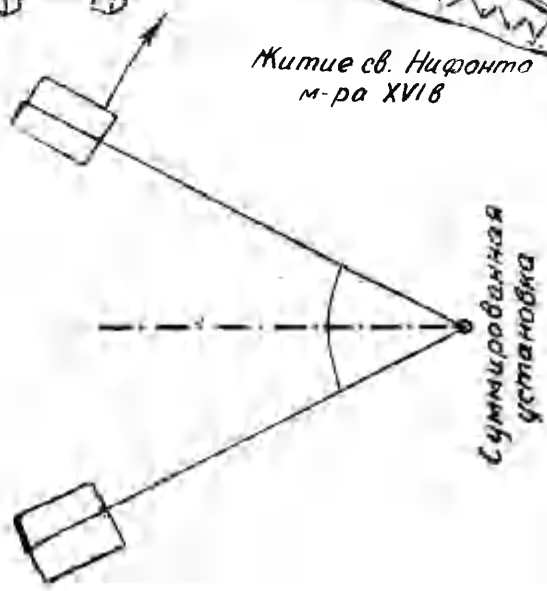
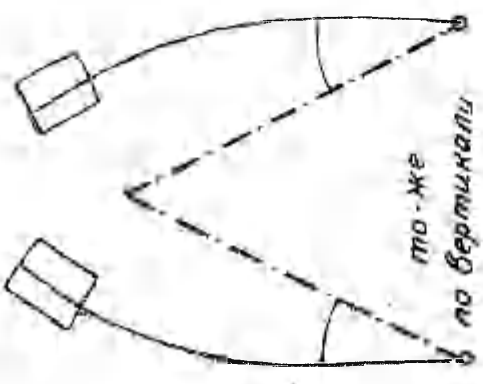


Рис. 20



Житие св. Нифонта
м-ра XVI в



ЭРМ
151795

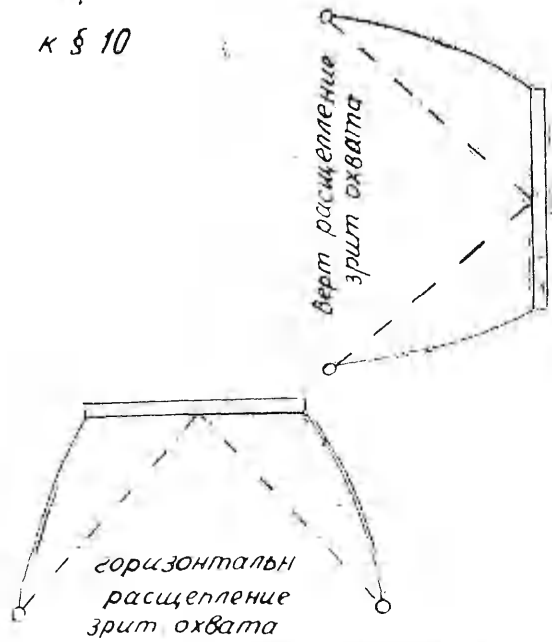
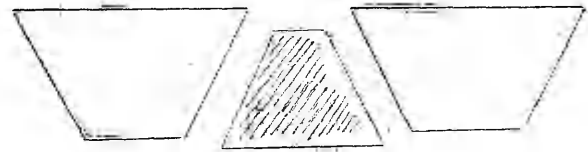


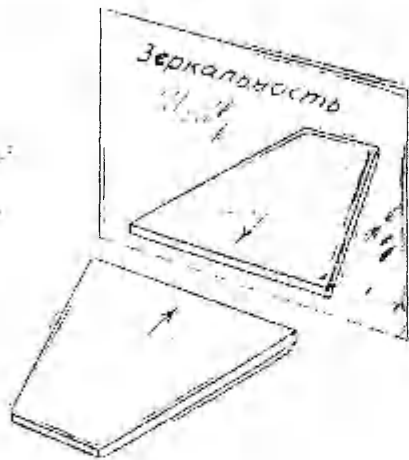
Рис 22



к § 36

Чередование систем обратной и усиленно сходящейся

Рис 23



к § 35

Рис 24

к § 42

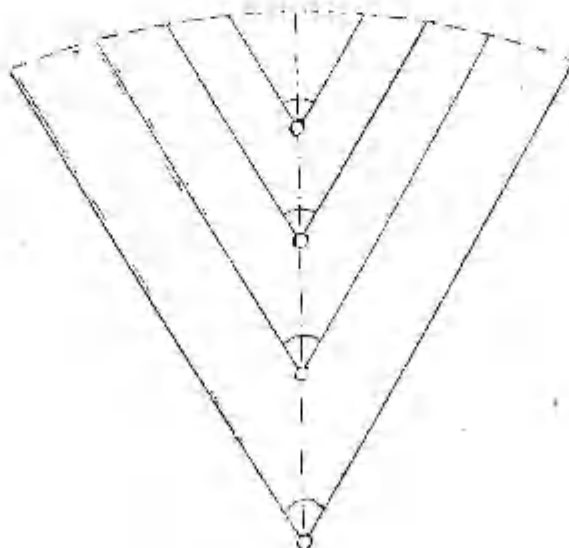
Уравнение размеров изображения



а, б, в — равновеликие объекты изображения

Рис 25

к § 43



Слоистое строение зрительного конуса вызванное постоянным углом зрения при вершинах зрительных установок

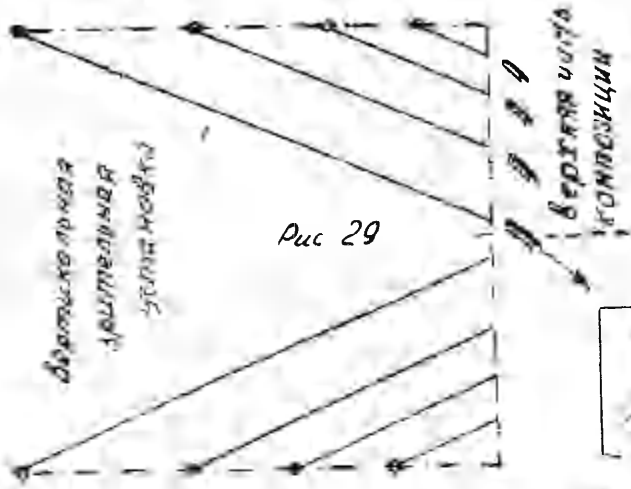


Рис 29

к § 47

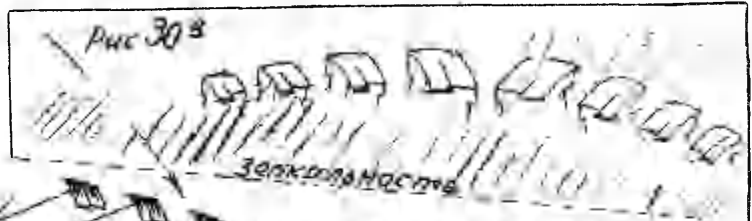


Рис 30

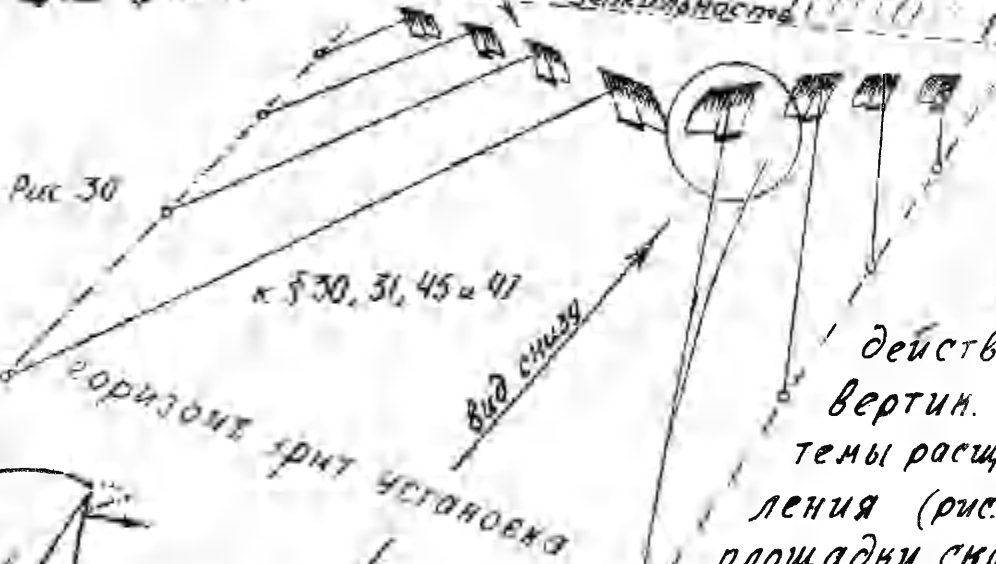
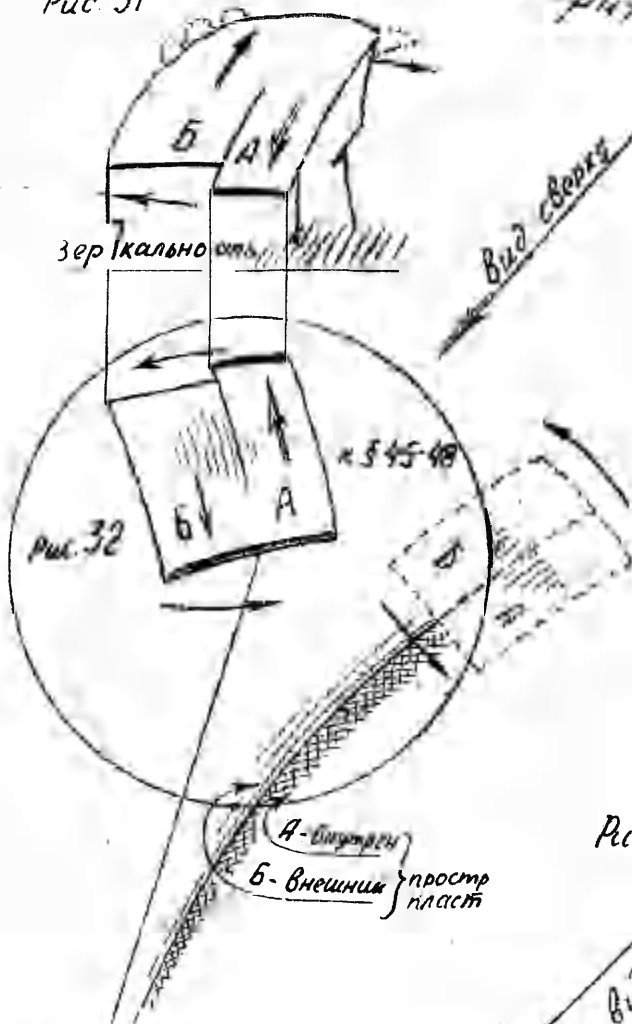


Рис 30

к § 30, 31, 45 и 47

Рис 31



зеркально

Рис 32

А - внутренняя } пространств. пласт
Б - внешняя }

Под действием верт. системы расщепления (рис. 29) площадки склонаются вниз, зрительно и исчезают, но появляются вновь в зеркальности вышележащего пространственного слоя - рис. 30

Рис 34

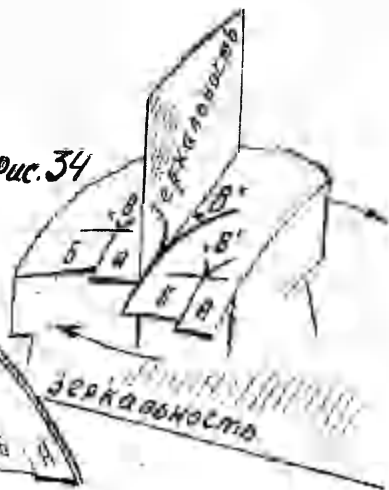
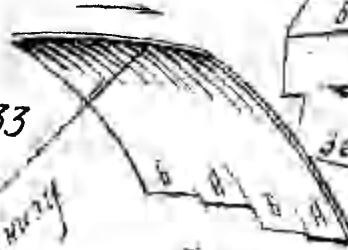


Рис 33



горизонт зрительной оси

к § 48 и 51

Рис 26

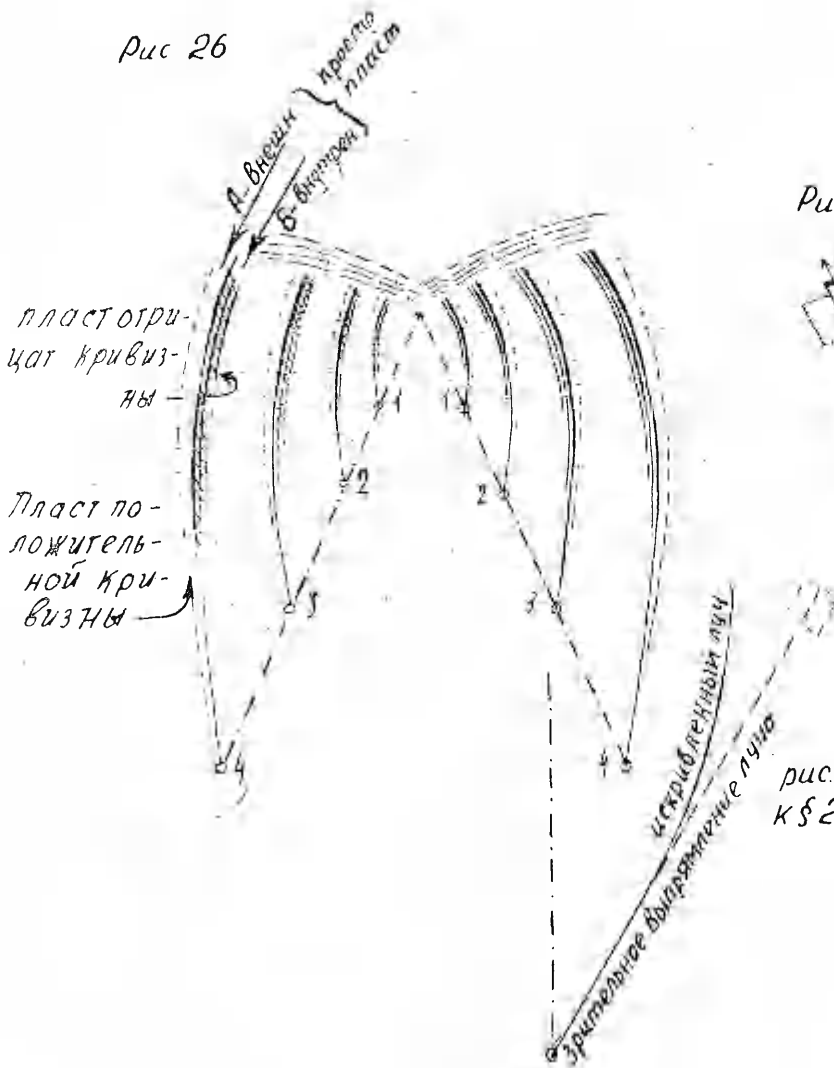


Рис 27 к § 45

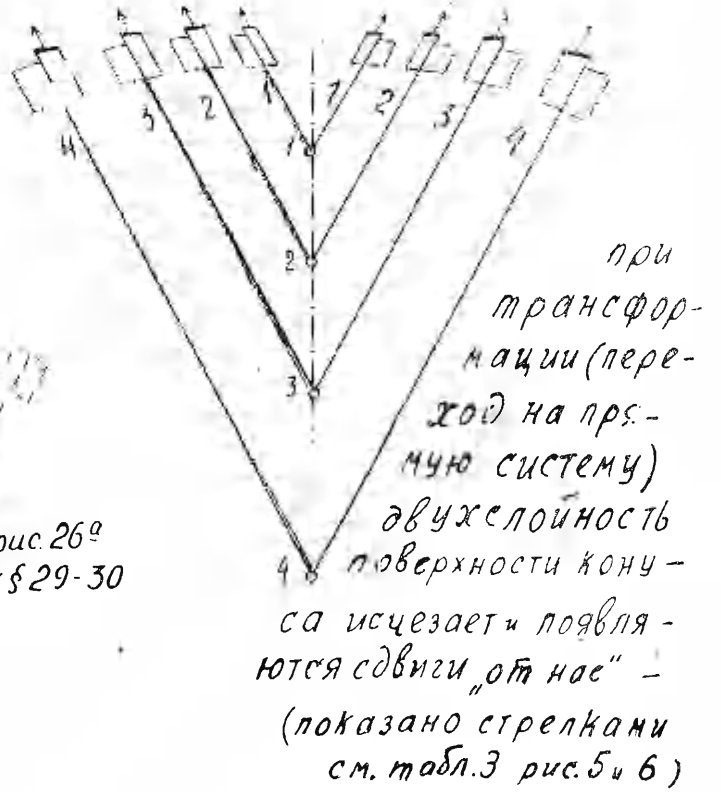


рис. 26^а к § 29-30

к § 43 и 46

Рис 28



131793

обозначается некоторый его поворот, как это показано на чертеже (см. табл. 7 рис. 26-а).

§ 30. Зрительное выпрямление луча обозначает переход на прямую систему. Такой процесс называется здесь трансформацией.

По существу, живописная форма динамична и связана с кривым пространством. Однако (пусть это не звучит парадоксом) само искривление луча таит в себе факт его субъективно-зрительного выпрямления. Живописная форма, поскольку она статична — воспринимается в трансформированном виде.

Процесс трансформации состоит в повороте системы к нам, на 180° .

Чтобы увидеть оборот листа бумаги, который мы держим в руках, достаточно одной оси вращения, но для того, чтобы обернуть к нам систему в себе замкнутую потребуется уже не одна, а два взаимно-перпендикулярных оси вращения.

Эти оси вращения обуславливают обмен сторон — правой-левой, верха и низа¹¹. Возникает «полное отражение или отражение по диагонали. Это равносильно отражению в двух взаимно-перпендикулярных зеркалах (см. черт. табл. 3, рис. 8) и приводит к характернейшей особенности формы — красной нитью проходящей сквозь живопись всех времен и народов — мы имеем ввиду «момент кручения», обуславливающий совмещение фаса и профиля в египетском искусстве и «вихревые» движения форм барочной живописи.

§ 31. След от процесса трансформации дает себя знать в структуре «иконных горок», к анализу которых мы вскоре перейдем и в многофигурных композициях: именно — возрастание масштабов обозначается не к периферии изображения, как это можно было бы ожидать (см. табл. 7 рис. 27), а к центру (см. табл. 7 рис. 28).

Происходит это в результате обмена сторон левой-правой. Тем же объясняется загадка «половинчатого изображения» домика — детского рисунка (см. табл. 3 рис. 10 и 11).

Мы уже отмечали (в § 10) вертикально-горизонтальный характер расщепления зрительной позиции. Теперь мы можем найти этому мотивировку — в связи с осями вращения; они же обуславливают прямоугольный как бы «ломкий» характер, свойственный «архаике».

Те же взаимно-перпендикулярные оси лежат в основе композиционных структур. Сюда же относится своеобразный изобраа-

¹¹ Аналогичное происходит, когда мы перелицовываем, выворачиваем наизнанку, наше платье. По отношению к живописному произведению: этот поворот касается лишь системы, а не самого изображения, в противном случае все изображенные люди были бы левшами и ходили бы вверх ногами.

зительный метод, делящий предмет отвесной линией на две равные части. Одна из них затенена и это связывается с системой повернутой — т. е. с системой усиленного схождения.

Такие изобразительные формы встречаются и в архаике и в современном западном искусстве. Как мы знаем (§ 12) динамика зрительной позиции вызвана искривлением пространственной системы. Чем сильнее динамика, тем более выражен, более широк зрительный охват предмета.

Одновременно с этим границы поля зрения утесняются — напомним — в сфере обратной перспективы в поле зрения попадает всего только одно изображение. Это значит: динамика зрительной позиции неразрывно связана с утеснением границ поля зрения.

§ 32. Теснимое во всех направлениях, поле зрения становится округлых очертаний, сама же зрительная установка приобретает вид конуса, образующая которого искривлена, а вершина (т. е. зрительная позиция) расщеплена или динамична в вертикальном и горизонтальном направлении (см. табл. 6 рис. 21).

§ 33. Круглые очертания поля зрения не могут не отозваться на форме изображений.

Тенденция к округлению формы со всей определенностью чувствуется у многих мастеров классической школы, в особенности у Рафаэля, и это уже давно было отмечено в искусствознании — появился даже особый термин «круглый стиль Рафаэля».

Но еще с большей решительностью округлость формы показывается в сфере «малой глубины» — иногда такая особенность достигает даже парадоксальной своей выраженности, сообщая форме отвлеченный характер — как «по циркулю» вычерченная коленная чашка, локтевой и плечевой суставы и т. д.; такие условности формы встречаются в древне-русском и византийском искусстве.

Как мы только что видели в § 32 зрительно-пространственный конус — явление непрямого лучераспространения, он вызван динамикой зрительной позиции.

Та же динамика позиции влияет на сокращение границ поля зрения.

§ 34. Где нет динамики позиции, поле зрения безвольно растекается, а с ним вместе исчезает и сам зрительно-пространственный конус. Это происходит в сфере натуралистической живописи XIX в. и обуславливает деградацию композиционных форм.

§ 35. Искривление зрительно-светового луча, искривление образующей конуса вызывает «двухслойность»¹² поверхности

конуса. Возникает геометрическое различие между внутренним и внешним пластом его поверхности¹². Тот и другой пласт относятся между собой, как «интерьер» к «экстерьеру» и переход из одного пласта в другой осуществляется в повороте на 180° (см. табл. 7 рис. 26-а и табл. 8 рис. 32).

Внутренний пласт конуса, как и весь конус в целом, развивает формы обратной перспективы, обуславливает вогнутое построение второго плана; внешний пласт создает периферию установки — это первый план композиции с типичным для него выпуклым характером форм.

Такие формы возникают в сфере усиленного перспективного сокращения.

Эта перспектива, отчасти нам уже знакомая, помещает точку схода под линией горизонта. В такой системе предмет зрительно обращается в точку, не успев еще коснуться до линии горизонта — в этом «усиленное» сокращение и заключается. Усиленно-сходящаяся перспектива самостоятельного значения не имеет — это как бы зеркальность обратной перспективы (см. табл. 6 рис. 23).

§ 36. Формы усиленного сокращения — промежуточные между двумя установками в обратной перспективе (см. табл. 6 рис. 22).

Те и другие формы чередуются и по горизонтали и по вертикали.

§ 37. По вертикали формы обратной перспективы находят свое негативное выражение в зеркальности вышележащего пласта усиленного сокращения (см. табл. 8 рис. 30—32 и 33, 34).

Внешний пласт зрительной установки соответствует первому плану живописной композиции, оценивая первый план не по линии глубины, а лишь как периферийный пласт.

§ 38. Как система он — оборот второго плана. Если лучи света во втором плане идут «от нас», освещая предметы, то в первом плане, в системе повернутой, зеркальной, лучи света «бьют нам в глаза», оставляя предметы в тени. Этим и объясняется как бы беспричинное «затенение» первого плана¹⁴.

Характерно и то, что художники Возрождения и Барокко нередко помещали свои автопортреты у рамы, слева и справа

¹² На эту особенность строения конуса указывает «парность» долек иконных площадок с их характерными сдвигами в двух противоположных направлениях. В процессе трансформации, т. е. с переходом на прямую систему двухслойность конуса пропадает (см. табл. 7, рис. 26, 26-а, 27).

¹³ Внутренний пласт, как и весь конус в целом, обуславливает вогнутое построение обратной перспективы — это сфера отрицательной кривизны. Внешний пласт, как система повернутая, создает выпуклые формы, вызванные положительной кривизной.

¹⁴ Если не выдвинутое, то во всяком случае санкционированное академией XVII—XVIII вв.

композиции — они как бы видели себя в «зеркальности» первого плана.

Однако, все эти характерные особенности, связанные с системой первого плана в древнем искусстве показываются слабо, так как сам первый план здесь едва намечается, а иногда даже вовсе отсутствует или стягивается узкой полосой у самого нижнего среза изображения.

Но как геометрическая система элементы первого плана настолько выделяются на фоне других динамических форм, что сразу дают себя почувствовать — в особенности в выпуклой форме «горок» иконных пейзажных композиций.

§ 40. Строение конуса многослойно. К этому обязывает одна особенность, отчетливо заметная в сфере древнего (архаического) искусства. Именно — тенденция к уравниванию размеров изображений: человек и здание, здание и дерево — одинаковых размеров. Эта особенность чрезвычайно устойчива. Она дает о себе знать еще в эпоху Возрождения. Так, в Ватиканских фресках Рафаэля стены Иерихона и верблюд — одной высоты.

§ 41. Размеры изображений, уравниваясь между собой, стремятся к некоторой максимальной, предельной в данных условиях величине. Иными словами, намечается возрастание масштабов; наряду со всякой другой деформацией, эта особенность формы также создает впечатление монументальности.

§ 42. В системе однородной глубины пространственного слоя древней живописи тенденция к уравниванию размеров обуславливает ограниченный, в известных пределах постоянный, угол зрения — угол при вершине конуса (см. табл. 6, рис. 24).

Некоторые колебания этого угла — в смысле его сокращения — дают возможность перехода к более мелкой зрительной установке.

§ 43. Такой процесс, неоднократно повторенный, приводит к «слоистой» организации конуса и обуславливает основную оптическую закономерность активного пространства: чтобы увидеть больший предмет нужно встать дальше, меньший — приблизиться (см. табл. 7 рис. 27).

В связи с этим зрительный конус распадается на ряд подобных конусов, нанизанных на общую ось по системе «мал-маленьше» (см. табл. 6 рис. 25).

Совершенно естественно, что такая особенность строения конуса должна была бы привести к разрывам изображения, которые увеличиваются к его периферии (см. табл. 7 рис. 27). В процессе трансформации обозначается обратное явление: масштабы увеличиваются к центру (см. табл. 7 рис. 28).

Разрывы изображений могли бы произойти лишь в тех случаях, когда это не противоречит характеру данного образа.

Прежде всего это относится к раздельно показанным изображениям — идущих или стоящих людей¹⁵.

Но убедительней всего слоистая организация конуса обозначается в общем композиционном расположении «иконных горок», в их размерах и трещинах — разрывах между ними¹⁶. (см. табл. 1 фото А и табл. 7. рис. 26—28).

Иконно-горные формы являются как бы кристаллизацией геометрической системы живописного произведения.

Иконные «горки» — это не геология, а геометрия.

* *
*

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Иконные горки». (Техническая часть).

§ 44. Композицию иконно-горного пейзажа известной иконы «Положение во гроб» — с ее предельно ясно выраженной системой «горок» — можно назвать типологической (табл. 1 и 2).

Горки располагаются на вогнутой поверхности, поставленные почти отвесно. Поверхность эта обозначает ряд вертикальных «расщепов» и горизонтальную ступенчатость форм. В местах пересечения этой вертикально-горизонтальной системы — образуются «иконные горки» с их своеобразными площадками или, по терминологии иконописцев — «лещадками».

Площадки «горок» выпуклы и составляют неожиданный контраст с вогнутостью общего построения. Их более или менее ромбическая форма делится трещинкой, идущей от переднего края площадки, на две дольки не вполне равной величины.

Меньшая долька «А» развернута — это указывает на формы обратной перспективы; большая «Б» — свертывается — обозначая форму усиленного сокращения (см. табл. 2 рис. 2 и 3).

Трещинка обозначается не только по площадке, но и на самой горке, расщепляя ее до самого основания.

Большая долька и часть «горки», находящаяся под ней, бывает нередко затененной, что вполне закономерно (см. § 38).

Эта часть горки строится в формах усиленного сокращения, т. е. в системе повернутой, чем

¹⁵ Например во всех «евхаристиях» — расстояния между идущими апостолами увеличиваются по мере того, как они приближаются к Христу, т. е. к центру композиции.

¹⁶ Эти трещины — разрывы — непосредственный след трансформации, т. е. выражения одной системы средствами другой или погружения более тесной в себе замкнутой системы — в систему прямую, разомкнутую.

и объясняется ее затенение¹⁷. Горки расположены по всей поверхности горного массива, таким образом свето-теневое чередование распространяется на все горное построение.

Мы уже отмечали (§ 31), что размеры горных площадок увеличиваются к центру композиции — это прямое указание на имевший здесь место процесс трансформации.

Перед нами чертежи, которые в последовательности своих положений показывают этот процесс. См. табл. 7 рис. 26—28.

§ 45. Начнем с горизонтальной оси. Происходит суммирование динамической установки. Зрительные лучи при этом выпрямляются. Это приводит к разрывам изображения. См. табл. 7 рис. 27.

В процессе выпрямления лучей двухслойность поверхностей зрительных конусов исчезает и вызывает сдвиги площадки в противоположных направлениях¹⁸: внутренний пласт конуса, выражая формы обратной перспективы, обозначает сдвиг «от нас» (см. § 4), внешний — «на нас» (последний остается невыраженным: в зеркальности, в которой строится вся горка, этот сдвиг «на нас», обращаясь в свою противоположность, должен был бы вызвать «нависание» затылочной части горки, что зрительно нами не воспринимается).

В связи с этими сдвигами возникают две дольки площадки с трещинкой между ними.

§ 46. Процесс трансформации заканчивается обменом сторон — левой и правой. См. § 30 и табл. 7 рис. 27 и 28.

§ 47. Далее, мы учтем действие динамической зрительной установки по вертикальной оси, (см. табл. 8 рис. 29), благодаря чему площадки горок склоняются вниз, становятся невидимыми (см. табл. 8 рис. 30), но показываются вновь в зеркальности вышележащего слоя, усиленного перспективного сокращения (см. § 37 и табл. 8; рис. 30-а, 31 и 34).

Для этой системы типично выпуклое построение и это сообщается форме площадок горок. Сдвиги долек получают свое зеркальное выражение и, таким образом, обозначается полное совпадение с тем, что мы видим в строении горных форм. См. табл. 8, рис. 30-а и табл. 1, фото «А».

§ 48. Зрительное разгибание луча (процесс трансформации) сообщает площадке горки вращательное движение (см. табл. 8 рис. 31—34). Движению этому подчиняется и трещинка, разделяющая дольки площадки: трещинка сворачивает в сторону и поворот этот находит свое противоположное выражение в зеркальности соседней смежной дольки, которая строится в системе усиленного схождения. Так

¹⁷ См. табл. 1, фото В.

¹⁸ Тот и другой характер динамики неотделим друг от друга.

возникает «вилкообразная» форма завершения трещинки. См. табл. 8 рис. 34 «В», табл. 1, фото «Г».

§ 49. В силу того же вращательного движения, масса горки как бы «расплескивается» в ту или другую сторону в зависимости от того, какая горка взята — правой или левой части горного построения. Это «расплескивание» и вызывает те своеобразные «растеки» или округлые капелькообразные выступы, которые так характерны для очертаний затылочных частей иконных площадок вообще. См. табл. 2 рис. 2 и 3.

§ 50. Иногда край площадки подвергается последовательному дроблению форм — в этом сказывается организация конуса, построенного по системе «мал-мала-меньше». См. табл. 8, рис. 34 и табл. 1, фото «В». Выступы на углах площадки также объясняются вращательным движением площадки; на чертеже это показано стрелками. (см. табл. 8, рис. 31 и 34).

Так, шаг за шагом, объясняются все особенности строения горок и мы можем повторить — это не геология, а геометрия, причем геометрия непрямого лучераспространения.

К СИСТЕМЕ ПЕРЕДАЧИ ИЗОБРАЖЕНИЯ В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

Б. А. Успенский

Исследования последнего времени¹ позволяют расшифровать особую перспективную систему древней живописи. На этом основании становится возможным реконструировать реальные формы изображенных предметов и их отношения в пространстве (а иногда и во времени) и объяснять характерные для древней живописи «искажения» этих форм (т. е. такие явления, как деформации, сдвиги, обратную перспективу, уравнивание в размерах и т. п.). (Необходимо заметить при этом, что все эти явления кажутся искаженными лишь с *нашей* точки зрения, т. е. с точки зрения прямой перспективы, которую мы считаем нормальной. Условность любой перспективной системы здесь можно сравнить с условным характером всякого применяемого *языка* — при передаче некоторого содержания.)

В результате такого подхода раскрываются геометрические закономерности перспективных отклонений в живописном произведении и мы получаем ключ к анализу модели мира в представлении древнего художника.

* * *

Можно видеть при этом, что восстанавливаемые перспективные «искажения» не в одинаковой степени участвуют в изображении различных фигур в картине. В этом в свою очередь мож-

¹ См. Л. Ф. Жегин, «Иконные горки». Пространственно-временное единство живописного произведения, наст. изд. (тезисное изложение см. в «Симпозиуме по структурному изучению знаковых систем». М., 1962); его же, Некоторые пространственные формы древнерусской живописи, «Древнерусское искусство. XVII в.», М., 1964; его же, Язык живописного произведения (условности древнего искусства) (в печати); отчасти — А. В. Бакушинский, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства, «Искусство», 1923, № 1; E. Panofski, Die Perspektive als symbolische Form, «Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—1925», Leipzig, 1927.

Ценные мысли высказал также П. А. Флоренский, в работе «Обратная перспектива» (рукопись, 1919 г.), где ставятся многие сходные вопросы.

но усмотреть определенную закономерность, если предположить, что степень подверженности тем или иным перспективным отклонениям определяется семантикой изображаемой фигуры.

Можно предположить вообще, что в древнем живописном произведении (в частности, иконописном) совмещаются две условные системы передачи изображения: одна — чисто *геометрическая*, о которой говорилось выше, (т. е. геометрические закономерности перспективных отклонений, связанных с динамикой зрительной позиции²) и другая — *семантическая*³. [Мы будем говорить о совмещении геометрической и семантической композиций. Под «композицией» здесь понимается вообще система передачи («перевода») изображения, т. е. система соотнесения изображения с реальностью (и соответственно — система реконструкции реальных форм по их изображению)⁴. В собственно семиотических терминах можно было бы говорить о «геометрическом» и «семантическом» синтаксисе картины.]

Очевидно, что в каждой картине есть линии и фигуры семантически более важные и менее важные. Первые находятся обычно на переднем плане, вторые образуют фон. Семантически важными фигурами, например, являются изображения людей, святых, ангелов и т. п.; менее важны, очевидно, предметы, которые их окружают.

При этом характерно, что семантически важные фигуры в меньшей степени подвергаются перспективной деформации; в то же время деформация фона происходит наиболее полным образом и почти автоматически. Вместе с тем, значимые фигуры подчиняются *особым семантическим* закономерностям, также в достаточной мере условным. Например, лица людей, святых и т. д. в иконах повернуты к зрителю — независимо от их реального положения в пространстве, которое может реконструироваться только в системе геометрической композиции, т. е. по

² См. указанные работы Л. Ф. Жегина.

³ Продолжая нашу аналогию с естественным языком можно указать на наличие в последнем разных независимых уровней: грамматического, семантического и др. На каждом уровне на передаваемое содержание накладываются соответствующие ограничения и оно трансформируется по специфическим для данного уровня правилам.

Аналогичные уровни можно выделить и в картине (причем их количество не сводится, разумеется, к упомянутым здесь). Передача некоторого изображения и видоизменение его по специальным правилам (на разных уровнях) в различных живописных системах в этом смысле совершенно аналогично передаче некоторого содержания на разных языках.

Нас будут интересовать лишь те уровни описания картины, которые касаются пространственного соотношения фигур (и передача этого соотношения в рассматриваемой системе).

⁴ Иногда (в ином смысле) под композицией понимают лишь систему эстетической организации текста вне соотнесения его с реальностью (или с другим текстом).

Стоит отметить, между прочим, что по иконописной терминологии композиция называется «переводом» (что само по себе подразумевает уже соотнесение с чем-то выходящим за пределы данной картины).

окружающим их семантически несущественным предметам⁵. Так, на фреске «Поклонение волхвов» Ферапонтова монастыря⁶ Богоматерь с младенцем, которая в реальности должна быть, видимо, обращена лицом к волхвам, смотрит на зрителя. Лишь по изображению ее кресла (которое есть семантически незначительный элемент и потому претерпевает перспективные искажения) мы можем предположить действительное положение ее фигуры в пространстве⁷. С другой стороны, лица волхвов также повернуты к зрителю, хотя должны быть, видимо, обращены к Богоматери; вместе с тем их тела (семантически менее важный элемент, чем лица) обращены к Богоматери (что и позволяет нам реконструировать их действительное положение в пространстве)⁸.

⁵ Ср. древнеегипетское искусство, где лица людей с тем же постоянством трактуются в профиль.

Профильные изображения лиц встречаются в общем редко в иконах. При этом в профиль пишутся обычно одни и те же фигуры (хотя, разумеется, и не обязательно); так, в профиль могли даваться пастухи, купающие женщины, злой дух в сценах «Рождества Христова»; иудеи в сценах «Воскрешения Лазаря»; Адам в «Сошествии в ад»; и некоторые другие фигуры.

Кажется оправданным предположить по аналогии со сказанным выше, что в профиль могут трактоваться лишь относительно менее значимые фигуры (часто — находящиеся на периферии картины).

В то же время, не менее характерно, что распространенная в древнерусском искусстве фигура коня, как правило, дается в виде стилизованного профильного изображения. [Замечательно, что едва ли не единственный случай, когда конь дается не в профиль, а в фас, — это изображение не реального коня, а статуи (статуя Юстиниана на иконе Покрова XVI в. Новгородской шк. — ср. А. И. Некрасов, О явлениях ракурса в древнерусской живописи, «Труды отделения искусствознания Института археологии и искусствознания РАН ИОН», I, М., 1926); ср. в этой связи ниже о изображении изображений в иконе (например, изображения иконы в иконе).]

⁶ См. схематическое изображение детали фрески на рис. 15 таблицы 4 к работе Л. Ф. Жегина в настоящем сборнике (см. также Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси, М., 1954, табл. 49). Ср. также очень близкую по изображению фреску «Поклонение волхвов» из Успенского собора Московского Кремля (см. альбом «Художественные сокровища Московского Кремля», М., 1963, табл. 39).

⁷ Т. е. отвлекшись от семантической нормы повернуть фигуру Богоматери к волхвам; отсюда и характерный разлом ее кресла.

⁸ Здесь возможна аналогия с условностями театрального действия (т. е. с системой передачи действия в театре). Систему перспективных (геометрических) деформаций в картине можно сравнить с условными ограничениями (и соответственными искажениями) в месте, времени и действии, по необходимости имеющимися во всяком театральном представлении. Систему семантических закономерностей в картине можно уподобить различным аналогичным условностям театра [в частности: артист всегда сидит лицом к зрителю (и даже может из-за этого быть обращен спиной к собеседнику); покидая сцену артист совершает на ней полный круг (хотя и может часто достичь двери более коротким путем); и др.].

Таким образом, система передачи изображения в картине здесь принципиально аналогична системе передачи действия (события) в театре.

Отметим также, что так называемую «многоплановую композицию» в живописном произведении можно сравнить с аналогичным построением ми-

По аналогичному принципу строятся и другие изображения. Так в распространенной композиции «Благовещения» архангел Гавриил всегда обращен к Марии (на это указывает поворот его тела); Мария также может быть обращена слегка к Гавриилу (на это может указывать поворот ее кресла или подножия)⁹; между тем, лица их, как правило, повернуты к зрителю. В иконе «Чудо о Флоре и Лавре» (XVI в., северные письма, Гос. Третьяковская галерея)¹⁰ Флор и Лавр реально повернуты к архангелу Михаилу; на это указывает не только поворот их тел, но и разворот гор, на которых они стоят; лица же их обращены к зрителю¹¹. Примеры эти легко могут быть умножены^{11а}.

Много материала может дать в указанном отношении сравнительная иконография Троицы. Обычно три ангела изображаются обращенными друг к другу, общающимися. Это выражается в развороте тел, мебели, подножий двух крайних ангелов; лица же их, естественно, повернуты к нам (ср., в частности, «Троицу» Рублева и большую часть икон этого сюжета¹²). Стол,

зансен, когда один артист произносит монолог, а другой (стоящий рядом) делает вид, что не может его слышать. В обоих случаях зрителю предлагается расчлнить два сюжета, представить вместо одной картины — несколько картин, вместо одной сцены — несколько сцен, семантически связанных во времени или в пространстве. (О некоторых других аналогиях театра и картины см. ниже, прим. 20).

⁹ Взаимный поворот этих двух фигур может передаваться также ракурсом гор, или архитектурных сооружений за их спиной (ср. ниже, прим. 11). См., например, «Благовещение» А. Рублева и Д. Черного (*рис. 1*) из собрания Гос. Третьяковской галереи (В. И. Антонова, Н. Е. Мневa, Государственная Третьяковская Галерея. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв., М., 1963, т. 1, табл. 180).

¹⁰ К. Opasch, Ikonen, Berlin, 1961, табл. 118. Ср. также одноименную икону XV в. Московской шк. (Гос. Третьяковская галерея) (см. В. И. Антонова, Н. Е. Мневa, указ. соч., т. I, табл. 205).

¹¹ Надо заметить вообще, что очень часто ориентиром, указывающим на действительное соотношение фигур в пространстве служат горки или архитектурные сооружения (формы «палатного письма»), на фоне которых писаны данные фигуры. Они бывают даны в разных ракурсах, отвечающих реальному положению фигур; остается только представить путем мысленной трансформации сами эти фигуры в данных ракурсах.

Помимо упомянутых уже примеров (иконы «Благовещение», «Чудо о Флоре и Лавре»), ср. изображения евангелистов (особенно на миниатюрах из Евангелия Хитрово, Гос. библиотека им. Ленина) и др.

^{11а} Точно так же можно заключить, что семантически более важная фигура изображается обычно в иконе относительно более неподвижной, фигуры же менее важные — могут передаваться в движении (что обыкновенно выражается не в ликах их, а в положении их тел). (Ср., например, относительное положение Гавриила и Марии в иконах «Благовещения», деисусные изображения Спасителя и предстоящих и т. п.).

Иными словами, более значимые фигуры образуют как бы центр, относительно которого строится изображение (центр динамики взора, т. е. центр построения «активного» пространства картины). Относительно же менее важные фигуры фиксируются в их отношении к этому центру.

¹² См. К. Opasch, Ikonen, Berlin, 1961, табл. 30, 98, 111, 135, 141.

вокруг которого они сидят, дается обыкновенно в обратной перспективе, которая позволяет передать пространственную глубину картины; крайние ангелы иногда вуалируют деформации, вызванные этой перспективой¹³. Между тем, на иконе кон. XV — нач. XVI в. Псковской шк. (Гос. Третьяковская галерея)¹⁴ Троица дается в иной композиции (см. *рис. 2*). Три совершенно одинаковых ангельских фигуры изображены в фас, сидящими по одну и ту же сторону стола; последний дан в параллельной перспективе в форме вытянутого по горизонтали четырехугольника, близкого к параллелограмму (отсюда изображение становится плоским, лишенным объема, фигуры выглядят неподвижными).

Можно предположить, тем не менее, что псковский мастер изображает те же реальные формы, то же пространственное соотношение фигур, что даны и в других иконах — но в иной формальной системе. Три ангела на его иконе так же обращены друг к другу, как и на других — но переданы с большим влиянием семантической композиции (за счет чего проигрывает перспективный эффект).



Условные правила «семантической композиции» могут приводить к изображению фигур в соотношении, казалось бы, прямо противоположном тому, которое имеет место в действительности. Так, многие иконы изображают некое явление (обыкновенно, Христа или Богородицы) перед теми или иными лицами (например, многочисленные композиции «Вознесения», «Преображения», «Покрова»). При этом замечательно, что как само явление (явившийся Христос или Богородица), так и те, кто на него смотрят на картине, даются в одном фронтальном плане и обращены лицами к нам, зрителям; в действительности же они, конечно, должны быть повернуты к представшему им явлению¹⁵. Чтобы соотнести картину с действительностью, зритель должен расчлнить задний и передний планы по глубине и представить один из них в зеркальном повороте.

Аналогично, при изображении пишущего книгу иконописец может обратить к нам не только самого пишущего, но и книгу, в которой он пишет (см., например, «Иоанна Богослова» Т. И. Филатьева из Гос. Третьяковской галереи¹⁶ или близкую

¹³ См. Л. Ф. Жегин, Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи, «Древнерусское искусство. XVII в.», М., 1964, стр. 183.

¹⁴ См. М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, табл. 132.

¹⁵ В этом отношении особенно характерна сербская икона XIV в. из Софийского археологического музея (*рис. 6*): как само видение, так и смотрящие на него обращены к нам; при этом к нам обращена и раскрытая книга в руках пророка Аввакума (см. S. Radojčić, The icons of Serbia and Macedonia, Beograd, 1963, табл. 60—61).

по изображению одноименную икону из Новодевичьего монастыря¹⁷; такая же композиция встречается в эфиопских, средневековых готических миниатюрах¹⁸ и т. д. — см. *рис. 3*). Точно так же икона Знамение Богоматери в композициях «Чудо от иконы Знамение (Битва новгородцев с суздальцами)»¹⁹ неизменно пишется обращенной к нам, хотя в действительности должна быть, видимо, обращена к тем, кто на нее смотрит на картине; этот поворот может быть объяснен только семантическими²⁰.

Соответственно можно предположить, что во многих случаях, когда на иконе дается фронтально развернутое (т. е. обращенное к зрителю) изображение фигур, эта фронтальность обуславливается лишь формальными правилами семантической композиции. Тогда, если реконструировать действительное положение фигур в трехмерном пространстве (т. е., образно говоря, переводить изображение с языка живописного произведения на язык реальности), их расположение может оказаться прямо противоположным такому фронтальному изображению²¹; соответственно, при такой реконструкции может оказаться необходимым повернуть некоторые фигуры вокруг своей оси (или точнее: представить их в зеркальном отображении). Помимо уже приведенных примеров, это может относиться и к так называемым изображениям Богоматери (или Спасителя) «с предстоящими». В последних предстоящие Богоматери-фигуры пишутся по обеим ее сторонам и обращены к зрителю, так же как и сама Богоматерь (см. например, *рис. 4, 5*); может быть, следует считать, что в действительности они находятся перед ней и к ней обращены, фронтальность же их изображения вызвана лишь формальными композиционными приемами [так можно объяснить, видимо, и

¹⁶ K. Opasch, *Ikonen*, Berlin, 1961, табл. 139.

¹⁷ *Ibidem*, стр. 404.

¹⁸ См. (помимо миниатюры, изображенной на рис. 3 к настоящей работе) эфиопские изображения евангелистов в книге: O. A. Jäeger, *Aethiopische Miniaturen*, Berlin, 1957, табл. 1—3.

Аналогичную композицию на французской миниатюре XV в. см. в книге: Г. А. Чернова, *Миниатюры Больших французских хроник*, М., 1960, стр. 130.

¹⁹ K. Opasch, *Ikonen*, Berlin, 1961, табл. 41—43.

²⁰ Ср. также изображение Луки, пишущего икону, на миниатюре XVI в. из Гос. библиотеки им. Ленина или на иконе XVI в. среднерусских писем из собрания Гос. Третьяковской галереи (В. И. Антонова, Н. Е. Мнев, указ. соч., т. II, табл. 72); икона обращена к нам, так же как и сам Лука (ср. также O. A. Jäeger, указ. соч., табл. 18).

Все это типологически опять-таки совершенно аналогично построению мизансцен в средневековом театре, где, например, картина, рассматриваемая актером, может быть повернута к зрителям так же, как и сам актер.

²¹ Иными словами: трактовка фигур в системе фронтальности (буквальное восприятие фронтальности) происходит из-за того, что мы интерпретируем картину с точки зрения современных художественных норм (современных композиционных приемов), т. е. анализируем ее фактически на другом языке.

само выражение: «предстоящие (Богоматери, Спасителю)». Сказанное о «предстоящих» с тем же успехом может быть отнесено и к «припадшим» фигурам (лица которых также неизбежно обращены к нам, но не к тому, к кому они припадают — см., например, *рис. 5*)²².

В силу изложенного кажется возможным считать иногда, что действие, изображаемое в древней русской иконе *на фоне* здания, мыслилось как происходящее в действительности *внутри* этого здания. При этом здание изображается с его *внешней* стороны, а не изнутри (как это требовалось бы по более поздним композиционным нормам) — т. е. в том же плане, с той же точки зрения, что и фигуры перед зданием²³. Иначе говоря, как здание, так и фигуры, которые в нем мыслятся, изображены фронтально; для того же, чтобы реконструировать реальное соотношение здания и фигур, надо представить изображение здания в зеркальном повороте (или же считать, что изображение здания, так сказать, «просвечивает»).

Тем самым, изображение на фоне здания парадоксальным образом является одной из форм передачи интерьера в древней живописи²⁴. Этот способ чаще применяется в отношении ин-

²² См. изображения припадших в альбоме «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве», М., 1956, табл. 41—42.

²³ Так, многие сцены, которые по своему содержанию определенно должны были происходить в храме, изображаются *на фоне* храма. Примером может служить изображение «Покрова». Характерно, между прочим, что в иконографии Покрова существуют два одинаково древних перевода (см. об этом В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, указ. соч., т. I, стр. 102.) По ростово-суздальскому, а в дальнейшем и московскому переводу Богоматерь изображается на фоне храма; между тем, по новгородскому переводу она пишется на фоне внутренней стены алтаря (внизу при этом обычно изображаются закрытые царские врата, а вверху — башенки храма; последние изображаются, таким образом, в отличие от самого храма, снаружи, с внешней точки зрения, образуя — переходом к иной, «внешней» системе — естественную рамку всей картины). Этот параллелизм в изображении одной и той же сцены (которая реально мыслилась, несомненно, происходящей внутри храма) очевидно свидетельствует о том, что мы имеем дело здесь с различными композиционными приемами, с различными системами передачи одного и того же изображения.

Таким образом, изображение на фоне здания можно понимать в данном случае как *условный прием* передачи действия внутри здания. Об аналогичных явлениях в русской миниатюре см. Ю. А. Кожина, Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв., «Русское искусство XVII века», Л., 1929, стр. 78.

²⁴ С другой стороны, разумеется, изображение действия на фоне здания вовсе не означает, что действие происходит непременно внутри этого здания; действие, конечно, может происходить и вне его. Иначе говоря, интерьер и экстерьер нейтрализованы в этом случае; мы не можем определить по форме изображаемого (но только по его содержанию), где реально происходит действие. В принципе, таким образом, можно ответить лишь на вопрос вида: «как изображается действие, реально происходящее в интерьере?», но не на вопрос вида: «где реально происходит изображенное действие — в интерьере или же в экстерьере?»

терьера храма, а не обычного (светского) здания, и это понятно: изображение храма, конечно, гораздо важнее семантически; светские же здания, как менее значимые, гораздо больше и чаще подвергаются формальным перспективным искажениям²⁵, приближаясь в этом к «иконным горкам» (которые представляют собой результат перспективного искажения горизонта в системе кривого пространства (см. ниже).

* *
*

В примерах, приведенных выше, семантической композиции, обуславливающей фронтальное изображение, подчиняются главным образом фигуры людей, ангелов, святых и т. п.²⁶ Существенно, однако, осознавать, что в системе данной композиции трактуются не непременно «личные», но вообще — семантически более важные фигуры; вообще говоря, в ней могут трактоваться и неодушевленные предметы (мы уже видели это отчасти на примере книг, икон, зданий, обращенных к зрителю), и особо важные линии (с другой же стороны, менее важные «личные» фигуры могут, видимо, не подчиняться семантической композиции)²⁷. Так при деформации стола с чашами в системе обратной перспективы передняя линия стола часто образует горизонтальную прямую (к которой сдвигаются чаши, стоящие на столе), а задний план претерпевает все формальные изменения,

Существовали между тем (хотя, может быть, и не в самой глубокой древности) и способы однозначной передачи интерьера. Так, иногда фигуры, изображаемые на фоне здания, заключаются в специальную низкую стенку, которая замыкает действие и показывает, что оно происходит внутри этого здания (это особенно характерно для XVI века — см. В. Н. Нечаев, Нутровые палаты в русской живописи XVII в., «Русское искусство XVII века», Л., 1929, стр. 30). Эта стенка может изображать алтарь, однако храм, в котором происходит действие, пишется с *внешней* стороны и *внешней* же стороной обращен к находящимся *внутри* него фигурам (что, впрочем, может казаться парадоксальным лишь с нашей, современной точки зрения). В дальнейшем (уже в XVII в.) интерьер изображается в русских иконах в виде так называемых «нутровых палат» — т. е. палат, данных изнутри, с устроенной передней стенкой (эти палаты, однако, даются на заднем плане и не сразу взаимодействуют с изображаемыми фигурами). Появление «нутровых палат» связано, очевидно, с переходом от обратной к прямой перспективной системе; однако, они не заменили других принципов построения интерьера, а существовали с ними параллельно. О «нутровых палатах» и некоторых других средствах передачи интерьера в русской иконописи см. В. Н. Нечаев, указ. соч.

²⁵ Ср. характерное изображение светского здания в виде разорванных базиликальных форм, обрамляющих задний план картины.

²⁶ Можно называть такие фигуры «личными» (от «лик»). Надо отметить вообще, что различие «личного» и «неличного» чрезвычайно существенно в иконописной практике. Обычно сначала писалось «доличное», т. е. палаты, горки, ризы и т. п., а потом уже переходили к ликам и телесным частям фигур. «Личные» и «доличные» изображения могли писаться разными мастерами.

²⁷ Ср. профильную трактовку менее важных фигур на иконах; см. выше, прим. 5.

обусловленные данной перспективой (отодвигается от зрителя, иногда выгибаясь дугой)²⁸. Это закономерно, поскольку важная линия здесь именно передняя: она компонуется с фигурами на переднем плане. Таким образом, композиция этой линии может быть обусловлена семантически, передавая реальное соотношение фигур переднего плана. Вместе с тем задний план (семантически несущественный) деформируется почти автоматически по законам обратной перспективы.

В этом отношении характерно проследить изменение линий здания за спиной архангела Гавриила в уже упоминавшейся иконе «Благовещение» Андрея Рублева и Даниила Черного (см. *рис. 1*)²⁹. Та часть здания, которая приходится непосредственно за спиной Гавриила, дана фронтально — так же, как и лицо архангела. Между тем, верхняя часть того же здания повернута вправо; отсюда характерная деформация («кручение») самого здания. Таким образом, линии нижней части здания компонуется с фигурой архангела Гавриила и семантически поэтому важнее; по мере же удаления от фигуры архангела семантическая важность линий здания постепенно ослабевает, и, соответственно, сами линии постепенно подчиняются другим, перспективным закономерностям (передавая действительное положение фигуры здания в пространстве).

Аналогичным образом могут трактоваться всевозможные сдвиги и разрывы в изображении, столь характерные для древней живописи: *семантически важная часть предмета повернута к зрителю (т. е. дается в том же общем плане, что и лица фигур), а семантически неважная — подчиняется перспективным отклонениям, указывая на реальное положение предмета в пространстве и являясь тем самым ключом к размещению предметов в трех измерениях*³⁰.

Наименьшую семантическую нагрузку несет, очевидно, задний план картины — и закономерно, что именно здесь наиболее четко проявляются всевозможные перспективные искажения, в результате которых земля на заднем плане (горизонт в картине) вздыбливается, принимая причудливые формы «иконных го-

²⁸ См., в частности, «Троицу» Феофана Грека из храма Спаса Преображения в Новгороде (В. Н. Лазарев, Феофан Грек и его школа, М., 1961, табл. 23).

²⁹ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, указ. соч., т. I, табл. 180. Ср. также одноименную икону конца XIV в. Московской школы из собрания Гос. Третьяковской галереи (см. там же, т. I, табл. 171).

³⁰ Наличие данных двух независимых композиций (т. е. геометрической и семантической) подтверждает еще и то, что при трансформации и обмене сторон (см. об этих явлениях Л. Ф. Жегин, «Иконные горки». Пространственно-временное единство живописного произведения, наст. изд.) люди не становятся левшами и не ходят вверх ногами. Эта трансформация, как пишет Л. Ф. Жегин, касается лишь системы (т. е. формальной, геометрической перспективы), но не самого изображения (т. е. не композиции семантической).



Рис. 1

«Благовещение» Андрея Рублева и Даниила Черного (из «Чина праздничного»), Московская шк., 1408 г.

Лица Марии и Гавриила обращены к нам (зрителю), хотя в действительности эти фигуры повернуты друг к другу. На это указывает разворот их тел, кресла, зданий за их спиной. Характерно при этом изменение линий здания за спиной Гавриила: та часть здания, которая приходится непосредственно за спиной Гавриила и komponуется с его фигурой, дана фронтально — так же, как и лицо архангела; между тем, верхняя часть того же здания, которая дальше отстоит от фигуры архангела и соответственно является семантически менее важной, — подчиняется перспективным закономерностям, передавая действительное положение фигуры здания в пространстве [верхняя часть здания повернута вправо; отсюда характерная деформация («кручение») самого здания].

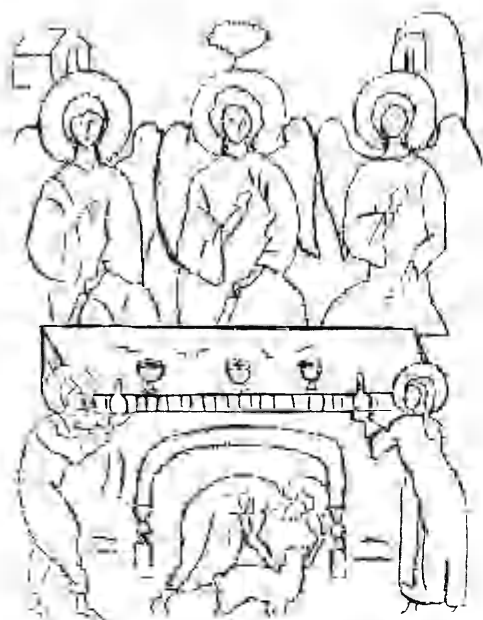


Рис. 2

«Троица ветхозаветная», Псковская шк., кон. XV — нач. XVI в.

Три общающихся ангела (которые в действительности мыслились, видимо, обращенными друг к другу — ср. другие иконы этого сюжета, где это достаточно явно), изображены здесь в фас, сидящими по одну и ту же сторону стола. Стол дан в параллельной перспективе, что лишает изображение пространственной глубины. Данное изображение, передавая реально то же соотношение фигур, что и на других одноименных иконах, построено с максимальным использованием приемов «семантической» композиции — за счет иерспективных приемов, передающих отношения в трехмерном пространстве.



Рис. 3

Изображение процесса письма на эфиопской миниатюре нач. XVIII в. из Британского музея.

К зрителю обращен только сам пишущий, но и книга, в которой он пишет. Типологически аналогичная композиция характерна для древней русской и др. живописи, а также для мизансцен старинного театра.



Рис. 4.

Изображение Богоматери с предстоящими [*Богоматерь Печерская (Свенская)*], Киевская шк., ок. 1288 г.]

Предстоящие Богоматери фигуры помещаются с обеих ее сторон и обращены к нам (зрителю), также как и сама Богоматерь; в действительности же, видимо, они мыслятся стоящими перед ней и к ней обращенными, фронтальность же их изображения вызвана лишь формальными композиционными приемами.



Рис. 5

Изображение Богоматери с предстоящими и припадшими (*Богоматерь с предстоящими Григорием Богословом и мучеником Никитой Воином и припадшими мученицами Марией и Марфой*) работы Проконья Чирина, Строгановская шк., нач. XVII в.).

К зрителю обращены не только предстоящие Богоматери фигуры (ср. рис. 4), но и припадшие к ней; в действительности же, видимо, и те и другие находятся перед ней и к ней обращены.





Рис. 6. Изображение видения Христа пророкам Иезекиилу и Аввакуму на сербской иконе XIV в. Как Христос, так и смотрящие на него пророки обращены к нам; к нам же обращена и открытая книга на коленях Аввакума (ср. рис. 3). Типологически аналогичная композиция характерна для древней русской и др. живописи.

рок» («лещадок», «площадок» — по иконописной терминологии)³¹. Именно поэтому изучение иконных горок имеет наибольшее значение при исследовании перспективных закономерностей.



Таким образом, геометрические перспективные деформации (семантически менее важных предметов) указывают на реальное положение фигур в мире картины и их отношения друг к другу; деформированные предметы становятся ключом к пространственному восприятию картины. Иными словами, перспективные отклонения указывают на координаты фигур в пространстве картины (дают ключевую систему ориентации), соотнося их меж собой в трех измерениях. Сами же фигуры, несущие семантическую нагрузку, в меньшей степени подчиняются перспективным отклонениям и вообще трактуются в системе иных (специальных семантических) закономерностей. Совмещая обе системы (геометрической и семантической композиций) можно сопоставлять картину с реальностью, т. е. переводить изображение картины на язык действительности³².

³¹ Это блестяще показывает Л. Ф. Жегин (см. указанные его работы).

³² Композиционную систему древней картины можно сравнить с географической картой, где изображение городов или гор (или других каких-то семантически определенных частей карты) не подчиняется общей картографической проекции, а дается в иной системе (например, в виде схематического рисунка). (Так строились карты в древности; сейчас же так рисуются иногда наглядные учебные карты.) Общая картографическая проекция служит здесь для размещения и координации изображений (которые трактуются в своей специальной системе — например, не подчиняются общему масштабу). Чтение карты предполагает совмещение обеих систем.

Аналогии с картой способствуют и пояснительные надписи (титлы) на иконе, указывающие, кто на ней изображен; ср. надписи на карте аналогичного назначения. С другой стороны, различным условным знакам языка географической карты соответствуют аналогичные условности языка иконы; ср., например, дифференциальные признаки различных святых, сообщаемые в иконописных руководствах («подлинниках»): условные цвета одежд, присвоенные тому или иному святому, форма бороды, строго регламентированная для различных ликов и т. д. (см., в частности, Ф. И. Буслаев, Литература русских иконописных подлинников, Древне-русская борода, Подлинник по редакции XVIII в. и др. статьи в его «Исторических очерках русской народной словесности и искусства», т. II, СПб., 1811).

К ОПИСАНИЮ СИСТЕМЫ НОТНОЙ ЗАПИСИ.

М. М. Ланглебен

0. Все знаковые системы, построенные людьми, предназначены для того, чтобы осуществлять контакт между интеллектом человека и внешним миром. Система должна работать таким образом, чтобы порождать из каких-то материальных (точнее, могущих воздействовать на органы чувств человека) элементов осмысленные, т. е. поддающиеся интерпретации выражения. Если считать, что задача знаковой системы этим ограничивается, то описание ее можно закончить там, где построены выражения, которым мы в состоянии дать интерпретацию. Однако очевидно, что для каждой данной системы не существует единственного уровня интерпретации. Для системы русского языка можно считать, например, что интерпретируются уже морфемы, с другой стороны, разумной была бы и другая точка зрения: вырванное из контекста предложение «Неужто ты влюблен в меньшую?» интерпретации не поддается, и необходимо предъявить весь текст. В первом случае описание системы можно считать оконченным, когда алгоритм порождения доведен до построения морфем, во втором же случае алгоритм надо продолжить так, чтобы на выходе мог появиться весь «Евгений Онегин».

Итак, чтобы приступить к описанию знаковой системы, следует задать уровень интерпретации, или, что то же самое, критерий осмысленности выражения. Система может быть представлена во многих разных вариантах в зависимости от того, какой именно критерий осмысленности выбран. Будем описывать такой вариант системы нотной записи, при котором необходимым и достаточным объявляется следующий критерий осмысленности: нотная запись считается осмысленной, если она поддается исполнению на каком-либо музыкальном инструменте.

Поскольку система нотной записи существует для хранения информации о звучании музыкального произведения, должен существовать алгоритм перевода любой нотной записи в соответствующую последовательность звуков, причем это соответ-

стве, очевидно, должно быть однозначным, по крайней мере, в одну сторону¹, так как, если мы лишимся возможности однозначно перекодировать в звуки любую нотную запись, будет утрачена значительная часть информации, доверенной этой нотной записи. Для простейшего варианта системы нотной записи (который мы дальше будем называть СНЗ) наш критерий осмысленности необходим, так как он совпадает с требованием однозначности перекодирования нотной записи в звучание, и он достаточен, так как если он выполняется, то нотная запись отвечает своему назначению. С усилением критерия осмысленности возникают более сложные варианты системы нотной записи. Например, можно было бы добавить к нашему критерию осмысленности требование соблюдать законы гармонии.

Итак, для СНЗ план выражения представлен множеством осмысленных (относительно избранного критерия осмысленности) нотных записей, а план содержания — исполнением этих записей на каком-либо музыкальном инструменте. Будет сделана попытка описать семантику СНЗ².

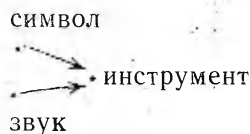
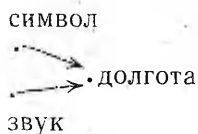
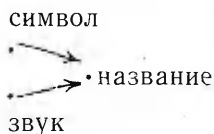
1. Сущность описания семантики любой знаковой системы — это перечисление правил, по которым элементы плана выражения и элементы плана содержания ставятся в соответствие друг другу. В СНЗ при сопоставлении обоих планов выявляется характерный для искусственных систем, используемых человеком, путь от «вещи» к ее «образу» через «понятие», или, в общем виде, от элементов плана содержания к элементам плана выражения через некоторое третье множество, элементами которого являются абстракции, сопоставленные, с одной стороны, с элементами плана содержания, а с другой — с элементами плана выражения.

В СНЗ роль «вещей» выполняют звуки, а роль «образов» — символы нотной записи. Для исследуемого варианта системы нотной записи удастся обнаружить три типа сопоставлений звука символу в зависимости от того, через какое именно множество «понятий» осуществляется это сопоставление. В первом типе таким посредником между звуками и их символами является множество названий, которые являются одновременно названиями звуков и названиями символов; во втором типе посредником между звуками и символами является множество

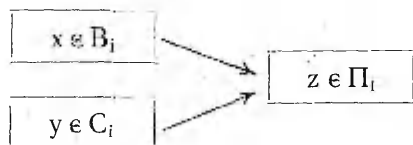
¹ Разумеется, если игнорировать различные исполнения одного и того же произведения, нарушающие эту однозначность. При желании это можно легко сделать, если считать, что для каждой нотной записи существует каноническое исполнение, предписываемое тем алгоритмом перевода, который есть у каждого музыканта (т. е. пересечением индивидуальных алгоритмов). Исполнение можно считать каноническим, если оно включает в себя каноническое исполнение, все же прочие элементы различных исполнений — результатом работы непересекающихся частей индивидуальных алгоритмов.

² Понятно, что семантические правила должны быть различны для разных вариантов одной и той же системы, что в конечном счете зависит от (нижнего) порога осмысленности.

долгот; в третьем типе — множество музыкальных инструментов:



Каждый такой набор из трех элементов и двух стрелок образует знак. Будем различать знаки трех типов — соответственно трем типам сопоставления звуков символами:



где V_i — план выражения, C_i — план содержания, Π_i — посредник, $i = 1, 2, 3$ — номер типа знака.

2. Для того, чтобы описать i -ый тип знака, необходимо задать следующее:

1) правила, по которым упорядочиваются элементы плана содержания. Упорядоченное по этим правилам множество назовем C_i ;


2) правила, по которым упорядочиваются элементы множества-посредника. Упорядоченное по этим правилам множество назовем Π_i .

3) правила, по которым упорядочиваются элементы плана выражения. Упорядоченное по этим правилам множество назовем V_i ;

4) закон соответствия (т. е. правила расстановки стрелок) между C_i и Π_i ;

5) закон соответствия между V_i и Π_i .




Дальше везде соответствие между C_i и Π_i (т. е. соответствие плана содержания и посредника) будем называть «звуковым соответствием», а соответствие между V_i и Π_i (т. е. соответствие плана выражения и посредника) — «нотным соответствием». Под «звуковым соответствием» (или «нотным соответствием») имеются в виду одновременно два соответствия: $C_i \rightarrow \Pi_i$ и $\Pi_i \rightarrow C_i$ (или, для нотного соответствия — $V_i \rightarrow \Pi_i$ и $\Pi_i \rightarrow V_i$). Каждое из этих соответствий должно быть определено для любого элемента участвующих в нем множеств. Условимся считать соответствие, при котором начала стрелок лежат в C_i или в V_i , прямым, а соответствие, при котором начала стрелок лежат в Π_i — обратным. Т. е. соответствия: символ \rightarrow название, звук \rightarrow название, символ \rightarrow долгота будем называть прямыми, а соответствия: название \rightarrow символ, название \rightarrow звук и т. п.

будем называть обратными. То из участвующих в соответствии множеств, в котором лежат начала стрелок, называется областью определения соответствия, а то из множеств, в котором лежат концы стрелок — областью значений. Если определяемое соответствие не является взаимно-однозначным, то будем называть его однозначным в том случае, если n ($n > 1$) элементам области определения соответствует 1 элемент в области значений, т. е. в однозначном соответствии запрещаются стрелки вида . Будем называть соответствие не однозначным, если такого запрета нет.

Для каждого из двух (звукового и нотного) соответствий, образующих знак, должно выполняться следующее условие: либо прямое, либо обратное соответствие должно быть однозначным (или взаимно-однозначным). Легко видеть, что если это условие не будет выполняться, то последовательность нотных символов не будет адекватной записью последовательности звуков, так как ее нельзя будет однозначно перевести в звуки. Например, если в знаке типа 1 не выполняется «условие однозначности», то получим знак такого вида:

символы
названия
звуки



прямые соответствия: 
обратные
соответствия:  — 

В этом знаке невозможно определить, какой именно (один) звук соответствует данному символу.

3. Знак типа 1.

3.1. Правила упорядочивания элементов плана содержания (построение C_1)³. Множество музыкальных звуков непрерывно. В таком виде им пользуются смычковые, духовые инструменты и человеческий голос, в отличие от клавишных, щипковых и ударных инструментов, в распоряжении которых имеется лишь дискретное подмножество множества звуков (ср. исполнение *glissando* на инструментах первого и второго типов). Однако нотная запись ориентируется именно на дискретное конечное подмножество звуков, и поэтому все те звуки, которые, в отличие от рояля, можно извлечь из скрипки при *glissando*, никак не отражаются в нотной записи.

³ Здесь уместно заметить, что провозглашаемые здесь правила упорядочивания элементов и расстановки стрелок (и вообще все законы СНЗ) — это более или менее строгая формулировка тех правил, которым человек может обучиться по любому курсу теории музыки, и которым подчиняются все те, кто пользуется нотной системой записи музыки.

Упорядоченное по возрастанию частоты колебаний множество звуков разбивается на полутоновые отрезки (в соответствии с темперированным строем), и, таким образом, непрерывное множество звуков преобразуется в дискретный хроматический звукоряд. Будем считать, что первый по счету элемент хроматического звукоряда — звук, частота колебаний которого равна нулю, т. е. введем в C_1 звук с нулевой высотой. Таким образом, C_1 , или хроматический звукоряд — это дискретное множество звуков (включающее 0), упорядоченное по: а) возрастанию частоты; б) условным полутоновым интервалам.

3.2. Правила упорядочивания элементов множества названий (построение Π_1).

3.2.1. Определенным элементам хроматического звукоряда сопоставлены названия следующим образом:

до ре ми фа соль ля си до ре ...

(между соседними точками расстояние $1/2$ тона). Последовательность этих отмеченных звуков образует диатонический звукоряд.

Хроматический звукоряд расчленяется на трехзвуковые сегменты $\{x, t, y\}$ такие, что:

1) расстояние от x до t равно $1/2$ тона; расстояние от t до y равно $1/2$ тона;

2) средним звуком сегмента (т. е. t) является какая-либо из семи основных ступеней диатонического звукоряда (т. е. до, ре; ми, фа, соль, ля, си);

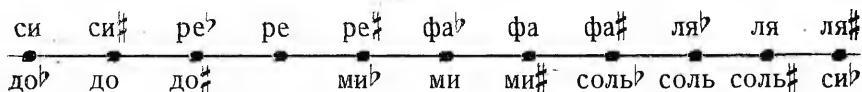
3) для каждой из основных ступеней диатонического звукоряда t_i^k (где i — порядковый номер элемента семиступенной последовательности до, ре, ми, ..., си; k — номер октавы), в любой октаве хроматического звукоряда существует сегмент, в котором она является средним звуком.

3.2.2. Сначала⁴ в Π_1 включаются названия основных ступеней диатонического звукоряда (для каждой октавы). Затем внутри каждого сегмента $\{x, t, y\}$ звуки получают названия следующим образом: y , который располагается выше t (в предположении, что исходный C_1 упорядочен по возрастанию частоты колебаний, и, следовательно, «быть выше» означает: «иметь большую частоту колебаний»), называется $t\sharp$; x , который ниже t , называется $t\flat$; Например: $[-\bullet-\bullet-\bullet]-$ Так как на-
ля \flat ля ля \sharp

большее расстояние между ступенями диатонического звукоряда — 1 тон, а расстояние между концами сегмента — тоже 1 тон, очевидно, что сегменты, пересекаются, и, следовательно,

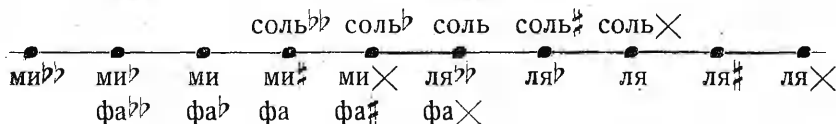
⁴ Это было «сначала» и хронологически.

звуки, принадлежащие одновременно к двум сегментам, получают по два названия⁵:

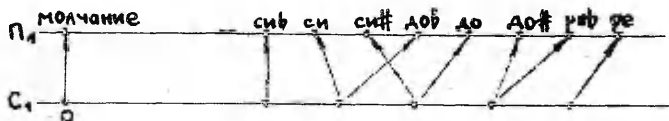


Все эти названия в сумме составляют «множество названий» — Π_1 . Элементы Π_1 упорядочены так же, как соответствующие им элементы C_1 ; т. е. названия так же сгруппированы по тройкам, как звуки по трехзвучковым сегментам, и эти тройки следуют друг за другом в том же порядке, что и соответствующие им сегменты C_1 . Первым элементом Π_1 (предшествующим всем тройкам) будем считать название «молчание».

3.2.3. Для простоты были введены названия только для простой альтерации (для символов $\#$ и \flat). Дубль-диез (\times) и дубль-бемоль ($\flat\flat$) легко ввести, расширив сегменты до пяти звуков и заменив соответствующие им тройки названий на пятерки. Тогда, естественно, пересечения сегментов увеличатся, и больше станет энгармонически равных звуков:



3.3. Закон звукового соответствия ($C_1 \cong \Pi_1$). Область определения прямого соответствия: C_1 — хроматический звукоряд. Область значений: Π_1 — множество названий. Стрелки расставлены от звуков к названиям так, как давались названия звукам (см. выше, 3.2.):



Ясно, что прямое соответствие (звук \rightarrow название) неоднозначно. Однако обратное соответствие (название \rightarrow звук) однозначно, поэтому условие однозначности выполнено.

3.4. Правила упорядочивания элементов плана выражения (построение V_1). Для того, чтобы отличить один звук (элемент C_1) от другого, достаточно было сравнить их по высоте, т. е. по номеру в хроматическом звукоряде. Для того, чтобы отличить одно название (элемент Π_1) от другого, достаточно было сравнить их написания. Иначе говоря,

⁵ Так называемые «энгармонически равные» звуки.

с нашей точки зрения, в различении элементов C_1 и P_1 участвует один признак⁶. Элементы же B_1 — нотной записи — различаются по трем признакам, т. е. для того, чтобы отличить один элемент B_1 от другого, надо знать о каждом из них: 1) на каком месте нотного стана он записан; 2) какой ключ стоит в начале строки; 3) какая тональность обозначена при ключе.

3.4.1. Признак 1. Нотный стан. Нотный стан представляет собой упорядоченный набор линеек и промежутков между линейками. Условно записывается пять линеек (и, следовательно, всего 11 мест), но, по желанию, можно добавлять линейки сверху и снизу (однако практически не более 10 с каждой стороны, увеличивая тем самым число мест до 51). Признак 1 имеет 52 значения (соответственно 51 месту нотного стана + нулевое значение). Если бы элементы B_1 различались только по признаку 1, то получилась бы запись вроде следующей:



Перевести ее в звуки невозможно, можно только сказать, какие из этих символов одинаковы, а какие различны (причем эта «одинаковость» или «различность» не имеет отношения к различению элементов плана содержания).

3.4.2. Признак 2. Ключ. Для того, чтобы каждому из семи кружочков приведенной выше записи сопоставить какое-нибудь название — элемент P_1 , всякий раз, начиная нотную строку, сочинитель устанавливает соответствие между множеством значений нотного стана и одним из подмножеств P_1 . Способов задания такого соответствия, разумеется, очень много, так как выбираемому подмножеству P_1 предъявляется только одно требование: оно должно быть непрерывным, т. е. в него надо включить все названия, сопоставленные любому, но одному, отрезку хроматического звукоряда. В той системе нотации, которой с XVI века пользуются европейские музыканты, это делается с помощью ключа, который ставится в начале каждой нотной строки. Сочинитель имеет в своем распоряжении 10 спо-

собов: всевозможные ключи до

B

фа,

b

и соль

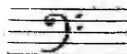


⁶ И, конечно, дело тут только в точке зрения: конечная наша цель — исследование нотной записи, поэтому естественно различать в B_1 больше признаков, чем в C_1 и P_1 , где, при желании, тоже можно было бы выделить большее число признаков (например, признаки графем в P_1).

Из них наиболее употребительны скрипичный ключ соль:

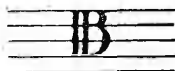


басовый ключ фа:



, тенорный

ключ до:



и альтовый ключ до:



Пренебрегая неупотребительными ключами, будем считать, что признак «ключ» имеет 5 значений (4 ключа + нулевое значение). Достигнутое с помощью ключа (обратное) соответствие не является однозначным, так как ключ сопоставляет каждое место нотного стана одной из троек P_1 (вида $\{t\#, t, t\}$). Между тем, однозначность необходима: слух европейца чувствителен к интервалам, которые больше или равны полутону, и для большинства людей вовсе не безразлично, какой именно из элементов тройки будет выбран.

3.4.3. Признак 3. Тональность. Последний шаг для достижения такого соответствия, при котором для каждого места нотного стана будет выбран один, и только один, элемент из тройки, осуществляется с помощью обозначения тональности при ключе. Для каждого места нотного стана выбирается один элемент (из трех) по следующему правилу: для пустого места — t , для места с \flat — $t\flat$, для места с \sharp — $t\sharp$. Таким образом, отсутствие знаков альтерации — диезов и бемолей — при ключе означает, что каждое место нотного стана обозначает какую-нибудь из основных ступеней диатонического звукоряда, поэтому отсутствие знаков альтерации тоже является обозначением тональности.

3.4.3.1. При расстановке знаков альтерации при ключе в европейской традиции принимаются следующие аксиомы:⁷

1. Подмножество названий, избранное с помощью ключа и обозначения тональности, включает по одному (и только одному) названию из каждой тройки.

2. На этом подмножестве названий определено взаимно-однозначное соответствие с некоторым подмножеством звуков

⁷ Здесь в виде аксиом излагается некоторая часть представлений о ладовой основе европейской музыки. Представление о ладе относится, конечно, к синтаксису и не имеет отношения к тем знакам, о которых здесь говорится. Но, чтобы сказать, сколько значений существует у признака «тональность», надо как-то мотивировать существующее правило расстановки диезов и бемолей при ключе, а единственное обоснование этого правила — традиционный европейский лад.

(т. е. в соответствующее подмножество не попадают энгармонически равные звуки).

3. Когда полученное подмножество звуков упорядочено по возрастанию частоты колебаний, получается такая последовательность звуков, что расстояния между звуками образуют повторяющуюся последовательность интервалов: 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тон, 1 тон, 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона, затем все сначала (натуральный мажор)⁸.

С помощью этих аксиом нетрудно доказать, что:

1) при одном ключе не могут одновременно стоять диезы и бемоли⁹;

2) число диезов и бемолей при ключе не превышает семи, так как в противном случае выбиралось бы более семи ступеней, что противоречит аксиоме 3. Этими же аксиомами диктуется закон расстановки \sharp и \flat при ключе, такой, что для каждого числа \sharp и \flat (не превышающего семи) имеется только одна возможность расстановки их по местам при данном значении признака «ключ». Например, если при скрипичном ключе соль есть 5 диезов, то они могут быть расставлены единствен-

⁸ Для строгости здесь следует сделать некоторые добавления. Во-первых, чтобы получилась такая последовательность, надо начинать с некоторого заданного места; во-вторых, если начинать с другого места той же последовательности интервалов, получится последовательность вида: 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тон, 1 тон, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тон; 1 тон, и т. д. (натуральный минор). Здесь заниматься подробнее этим мы не будем, тем более, что для признака «обозначение тональности» разница между натуральным мажором и натуральным минором несущественна.

⁹ Доказательство: Пусть это утверждение неверно. Тогда рассмотрим два случая: 1) $t_i \sharp$ и $t_k \flat$ принадлежат к соседним сегментам; 2) $t_i \sharp$ и $t_k \flat$ принадлежат к несоседним сегментам.

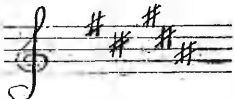
Случай 1. а) $i = k + 1$. Тогда наименьшее расстояние между $t_i \sharp$ и $t_k \flat$ — $1\frac{1}{2}$ тона, что противоречит аксиоме 3;

б) $k = i + 1$. Тогда расстояние между $t_i \sharp$ и $t_k \flat \leq 0$, т. е. либо $t_i \sharp$ и $t_k \flat$ энгармонически равны, что противоречит аксиоме 2, либо $t_i \flat$ ниже $t_i \sharp$, что противоречит аксиоме 1.

Случай 2. Тогда за $t_k \flat$ в мажорной последовательности следует либо t_{k+1} , либо $t_{i+1} \flat$

а) Пусть за $t_k \flat$ следует t_{k+1} . Тогда $t_k \flat$ — это либо $mi \flat$ либо $si \flat$. Построим все возможные части мажорных последовательностей, начиная от $mi \flat$ и $si \flat$. Находим, что в них нет места $t_i \sharp$.

б) Пусть за $t_k \flat$ следует $t_{k+1} \flat$. Тогда для $t_k \flat$ есть 7 возможностей: $t_k \flat = do \flat, re \flat, mi \flat, fa \flat, соль \flat, ля \flat, или si \flat$. Для каждой из них строятся все допустимые аксиомой 3 последовательности, и выясняется, что в них не встречается $t_i \sharp$. (Перебор всех последовательностей в доказательстве не приводится из-за недостатка места).

ным образом:  (и, разумеется, соответствуют

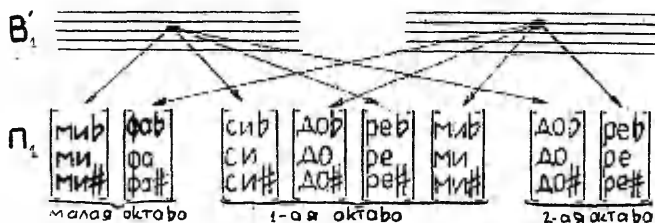
единственной мажорной последовательности)¹⁰.

3.4.3.2. Получается, что признак «обозначение тональности» имеет 16 значений: 7 диэзных, 7 бемольных, 1 без # и b, 1 нулевое. Эти значения принято называть по 1-ой ступени полученной мажорной последовательности (за исключением нулевого, которое такого названия не может иметь):

знак альтерации число знаков альтерации	#		b
0		До	
1	Соль		Фа
2	Ре		Си b
3	Ля		Ми b
4	Ми		Ля b
5	Си		Ре b
6	Фа #		Соль b
7	До #		До b

3.4.4. Итак, V_1 построен следующим образом:

1) составляется множество элементов (V'_1), различающихся по признаку «нотный стан». Нотное соответствие на этом уровне неоднозначно в обе стороны:



2) на V'_1 накладывается признак «ключ». После этого прямое соответствие остается неоднозначным, но теперь лишь в пределах «тройки» названий:

¹⁰ Подробнее рассказать об этом законе и его связи с аксиомами не позволяет недостаток места.

B_1 B_2 B_3

P_1

МАЛАЯ Октава 1-ая Октава 2-ая Октава

3) на B_1'' накладывается признак «тональность». Теперь прямое соответствие однозначно:

B_1 B_2 B_3

P_1

МАЛАЯ Октава 1-ая Октава

3.5. Закон нотного соответствия ($B_1 \rightleftharpoons P_1$). Область определения прямого соответствия — B_1 , множество нотных символов, упорядоченных по: а) местам нотного стана; б) ключам; в) обозначениям тональностей. Область определения обратного соответствия — P_1 , множество названий. Это соответствие, так же, как и соответствие $C_1 \rightleftharpoons P_1$ не является взаимно-однозначным: прямое соответствие однозначно, обратное — неоднозначно.

3.5.1. Следует специально сказать об элементах B_1 , сопоставленных «молчанию» — элементу P_1 . Молчанию в B_1 соответствуют паузы. При этом описанные выше три признака элемента B_1 выступают в своих нулевых значениях.

3.6.1. Описание знака типа 1 закончено. Вот что, таким образом, дает знак типа 1: символ, записанный на каком-нибудь (из 52) мест нотного стана, при каком-нибудь (из 5) ключе, при каком-нибудь (из 16) обозначениях тональности, отличается от другого аналогичного символа¹¹ так же, как отличаются по высоте соответствующие этим двум символам звуки — элементы C_1 . это достигнуто при участии посредника — множества названий звуков и нот. Значит, запись такого вида:

¹¹ Слово «аналогичный» означает здесь следующее: «характеризующийся какими-либо (теми же, что и первый, или другими) значениями тех же трех признаков».



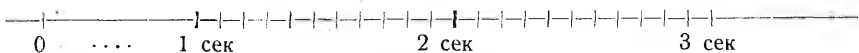
можно соотнести с S_1 , т. е. каждому из выписанных выше кружочков соответствует некоторое название — элемент P_1 , через которое он соотносится с некоторым звуком — элементом S_1 . Наша запись расшифровывается как:

соль \sharp^1 — ми 1 — соль \sharp^1 — ми 1 — ля 1 — соль \sharp^1 — фа \sharp^1 .

4. Знак типа 2.

4.1. Построение S_2 . Введем в плане содержания противопоставление: звуки с ненулевой высотой — звуки с нулевой высотой¹². Внутри каждой из групп упорядочим звуки по длительности (не обращая внимания на высоту).

4.2. Построение P_2 . P_2 — это множество долгот, выраженных в единицах времени. Нуль в P_2 не включается.



4.3. Звуковое соответствие ($S_2 \rightleftharpoons P_2$). Область определения прямого соответствия — S_2 , область значений — P_2 . Звуку фиксированной длительности сопоставляется долгота в секундах¹³. Соответствие взаимно-однозначное.

4.4. Построение V_2 . Имеется некоторое количество типов графем (точное количество не указывается по причинам, которые станут ясными из правил образования графем.).

Правила образования графем, сопоставляемых — через долготы — со звуками ненулевой высоты (т. е. правила образования нот):

Типы графем	0	1	2	3	4	5	6	7	...
Что добавляется	0	o		•	˘	˘	˘	˘	...
Что получается	0	o	o	•	˘	˘	˘	˘	...

¹² Может показаться, что S_1 участвует в построении S_2 . Однако это не так. В S_2 различие звуков с нулевой высотой и звуков с ненулевой высотой несущественно, и делается лишь для удобства сопоставления с графемами плана содержания.

¹³ В действительности музыканты пользуются не часами, а метрономом, что в принципе ничего не меняет.

Правила образования нотных графем, сопоставляемых со звуками нулевой высоты (правила образования пауз):

Типы графем	0	1	2	3	4	5	6	7	...
Что добавляется				γ	γ	γ	γ	γ	γ
Что получается	—	—	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ

Все нотные графемы выстроены в иерархическую лестницу: каждый шаг вверх по лестнице означает сокращение долготы вдвое¹⁴:



4.5. Нотное соответствие ($B_2 \approx P_2$). Необходимо только указать, какой из единиц времени (элементов P_2) соответствует какая-нибудь одна (любая) из ступенек этой лестницы, и тогда каждая из ступенек получит парную долготу из P_2 . Именно это и делается с помощью указания темпа метрономом, которое помещается перед началом первой нотной строки¹⁵. Например, $\text{♩} = 88$. Соответствие взаимно-однозначное.

4.6. Итак, установив два искоемых соответствия, можно утверждать, что любые две графемы при данном обозначении темпа отличаются друг от друга так же, как отличаются друг от друга по долготе соответствующие им элементы C_2 — звуки и молчания.

¹⁴ Кроме того, имеется возможность увеличить условную длительность любой из нотных графем на $\frac{1}{2}$ ее длительности, поставив справа от нее точку: $\text{♩} = \text{♩} + \text{♩}$; $\text{♪} = \text{♪} + \text{♪}$. Понятно, что это ничего существенного не добавляет к представлению об иерархии нотных графем.

¹⁵ Обычно дается подряд два обозначения темпа: словесное и метрономом. Например, *Lento, ma non troppo*. Словесное обозначение отличается от метрономного тем, что оно дает приближенное значение исходной долготы, допуская колебания в каких-то пределах. Кроме того, словесное указание темпа выполняет еще обязанности, не существенные для СНЗ — оно кратко характеризует «настроение» музыкального произведения.

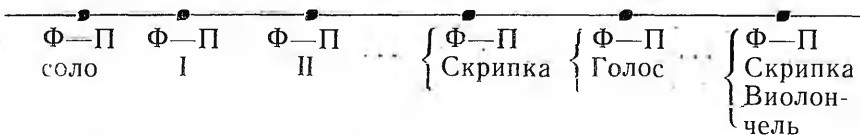
Описание знака типа 2 закончено. Теперь мы имеем возможность, воспользовавшись знаком типа 2, уточнить ту запись которая была приведена на стр. 269, так, чтобы символы соответствовали звукам определенной высоты и длительности:



5. Знак типа 3.

5.1. Построение C_3 . Элементы плана содержания — звуки фиксированной высоты и длительности. Однако музыкант имеет дело не со всем множеством звуков, а с отдельными его подмножествами, в зависимости от конкретных инструментов. Это весьма важное обстоятельство, так как с изменением инструмента меняется не только арсенал звуков, но и допустимые их сочетания. Так возникает третий аспект плана содержания: возможность упорядочить звуки по инструментам, и полученное в результате такого упорядочения множество считать искомым C_3 . Для простоты можно считать, что C_3 — это множество всех музыкальных инструментов. Но C_3 не следует понимать как реальный оркестр; C_3 — это множество «идеальных» инструментов, каждый из которых представляет какое-то специфическое подмножество звуков.

5.2. Построение P_3 . P_3 строится из названий музыкальных инструментов с учетом их роли в исполняемом произведении. Например, инструмент скрипка является элементом C_3 , причем другого такого элемента в C_3 нет. Обычно же в симфоническом оркестре есть две скрипичные партии: партия первых скрипок и партия вторых скрипок; кроме того, может быть партия для скрипки соло. В P_3 включаются по отдельности названия всех инструментов, могущих иметь отдельную партию в каком-либо произведении, а также любые сочетания этих названий. Таким образом, P_3 выглядит так:

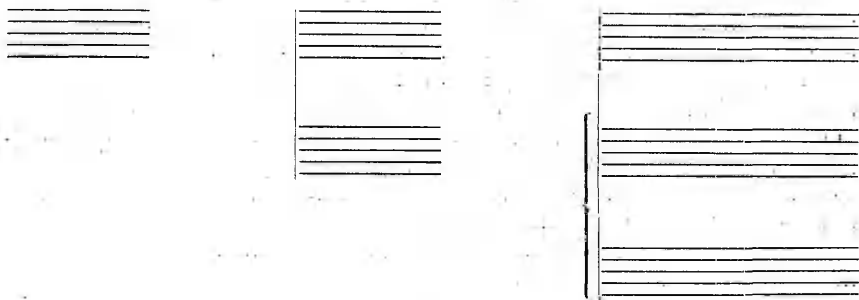


Количество элементов P_3 , как и количество элементов C_3 , не имеет никакого отношения к реальному количеству инструментов, участвующих в исполнении произведения (например, первых и вторых скрипок может быть много, но в P_3 включается один элемент для первых и один — для вторых скрипок).

5.3. Звуковое соответствие ($C_3 \rightleftharpoons P_3$). Область определения прямого соответствия — C_3 , множество звуков, упорядоченное по различным инструментам. Область значений — P_3 , множество всевозможных сочетаний названий различных музыкальных инструментальных партий. Прямое соответствие неоднозначно, обратное — однозначно:



5.4. Построение V_3 . Элементы V_3 — это различные сочетания нотных строк (с указанием партии или без него), соединенные по-разному акколадами. Например:



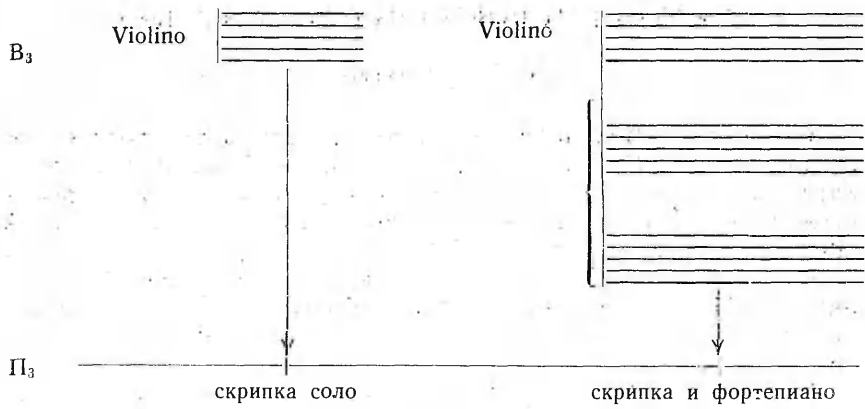
Кроме того, в V_3 следует включить и часть надписи на обложке — слова: «для двух роялей», «для низкого голоса» и т. п., которые отчасти заменяют отсутствующие надписи при нотных станах.

5.5. Нотное соответствие ($V_3 \rightleftharpoons P_3$). Область определения прямого соответствия — V_3 — различные сочетания комментированных тем или иным способом нотных станов. Область значений — P_3 . Соответствие взаимно-однозначное:

5.6. Описание знака типа 3 закончено. Теперь можно окончательно уточнить нотную запись со стр. 271:

Ф-п





и предъявить ее как удовлетворяющую тому критерию осмысленности, который был сформулирован на стр. 258). Поскольку выражения описанной системы удовлетворяют заданному критерию осмысленности, можно считать поставленную задачу выполненной (см. стр. 258).

Автор приносит искреннюю благодарность В. В. Иванову, Е. В. Падучевой и А. С. Есенину-Вольпину за ценные критические замечания.

ОПИСАНИЕ ТОНОВ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКИ.

О. Ф. Волкова

0.1. Все разновидности индийской культуры тяготеют к созданию (в пределах каждой разновидности) единой, целостной картины вселенной (в отличие от аналитического рассмотрения вселенной у Аристотеля и в античной научной и философской традиции вообще).

0.2. Эта тенденция проявляется в том, что в каждой разновидности (поскольку она описана, систематизирована) устанавливаются соответствия (тождества) с элементами систем других разновидностей.

0.3. Здесь прослеживается эта особенность индийской культуры на примере явлений, соотносимых между собой при описании музыкальных тонов.

1.0. В индийской эстетике музыка рассматривалась не только как вид искусства, но и как некое космическое явление божественного происхождения.

1.1. В трактатах принимается, что музыкальное искусство было творением бога Брахмы (или Шивы), которое он поведал

Название тона	Происхождение от	Цвет	Материк	Риши	Боже-ство	Сословие (варна)	Лунное созвездие
Шаджа (ṣaḍja)	боги	цвет лотоса	Джамбу	Дакша	Агии	брахманы	Шатабхишадж
Ришабха (ṛṣabha)	риши	оранже-вый	Шакала	Атра	Брахма	кшатрии	Читра
Гандхара (gāndhāra)	боги	цвет золота	Куша	Капила	Сарас-	вайшьи	Дханиш-тха
Мадхьяма (madhyama)	боги	цвет жасмина	Краунча	Васиштха	Шива	брахманы	Магха
Панчама (pañcamā)	предки	белый	Шалмали	Бхаргава	Вишну	шудры	Уттара
Дхайвата (dhaivata)	риши	желтый	Швета	Нарада	Сурья	кшатрии	Пурва-шадджа
Найшада (naiṣāda)	асуры	пестрый	Пушкара	Тумбуру	Ганеша	вайшьи	Анураджд

* Настоящая таблица составлена на основании двух трактатов:

мудрецам-риши, своим ученикам, и последние передали его людям.

1.2. Музыка считалась основанной на т. н. ударном (āhata) звуке, колебании воздуха, который является аналогом неударенного (anāhata) звука, колебания пространства (ākāśa).

1.3. Музыка считалась одним из йогических средств, ведущих к высшим психическим состояниям и конечному освобождению.

2.0. Космический аспект музыки нашел свое выражение в однозначном соотношении ее элементов (тоны, гаммы, лады и т. д.) с элементами ряда систем (по идее всех!) микрокосмических, макрокосмических и космических явлений (включая сюда пантеон и черты социальной организации).

3.0. Ряды соответствий (по горизонтали) являются не замкнутыми и могут быть продолжены. Каждый из вертикальных рядов обратим в смысле первого, но не между собой.

3.1. Приведенная схема показывает, что все системы явлений (здесь — вертикальные столбцы) есть равноправные подсистемы единой системы картины мира у древних индийцев. Иерархии систем и вообще других систем у них не было*.

Знак зодиака	Планета	Природа	Части человеческого тела	Крик животного	Ведийские метры	Эмоция
Водолей	Сатурн	ракшасическая	душа	Павлин	Ануштубх	необыкновенная и героическая
Весы	Венера	ракшасическая	голова	чатака	Гаятри	гнева
Рыба	Луна	ракшасическая	руки	Козел	Триштубх	умиротворенности и веселья
Лев	Солнце	ракшасическая	грудь	кроншнеп	брихати	веселья и эротическая
Дева	Меркурий	человеческая	шея	кокила	панкти	эротическая
Стрелец	Юпитер	человеческая	бедра	лягушка	ушних	отвращения и гнева
Скорпион	Марс*	божественная	ноги	слон	джагати	патетическая

1) Narada, Samgītamakaranda;

2) Brhaddeśi.

СИСТЕМА ОТОЖДЕСТВЛЕНИЙ В ЧХАНДОГЬЯ УПАНИШАДЕ

А. Я. Сыркин

Здесь изложены некоторые наблюдения над одной из существенных особенностей текста Чхандогья (Chāndogya, далее: Ч) упанишады, относящейся по общему мнению исследователей к числу наиболее ранних образцов этого жанра — примерно к VIII—VI вв. до н. э.¹ и представляющей собой важнейший источник для изучения ряда аспектов древнеиндийской культуры?

Содержание Ч характеризуется значительным преобладанием отвлеченных рассуждений и догматических предписаний над сюжетно оформленным повествованием. Другая ее особенность — специфичное соотношение свидетельств о ритуале. С одной стороны, здесь представлена традиционная ведийская обрядность, сводящаяся к определенным действиям, направленным во вне (условно говоря — «внешний», экстравертный ритуал). С другой — значительно больший удельный вес имеют предписания должного, «правильного» знания, размышления, почитания (upāsana), иначе — определенного внутреннего состояния («внутренний», интровертный ритуал)³. Если сравнить эту картину с данными некоторых других индуистских текстов (например, брахман), то можно сказать, что Чхандогью (как и некоторые другие упанишады) отличает значительно боль-

¹ Ср.: R. Ranade, A constructive survey of Upanishadic philosophy, being a systematic introduction to indian metaphysics. Poona, 1926; p. 13; H. Oldenberg, Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus, Göttingen, 1923, S. 249, 308; The Principal Upanishads, ed. by S. Radhakrishnan, London, 1953, p. 22 (далее — PU) и др. См. Брихадараньяка упанишада, М., 1964, стр. 15 сл. (далее — БУ).

² Ср. Chāndogya-upanishad, trad. et ann. par E. Senart, Paris, 1930, p. VII—XXXII; The Chāndogya upanishad, by Swāmī Swāhānanda, Madras, 1956, p. VII—LVIII (далее CS); V. Mishra, Life in India as revealed in the Chāndogya-upanishad, «Indian Culture», vol. XIII, 1946, p. 126—134 и др.

³ Примерно ту же картину представляет собой и Брихадараньяка упанишада (далее — Бр), что в более широком аспекте, по-видимому, отражает отдельные характерные черты индуизма ранних упанишад. Подробнее об этом см.: А. Я. Сыркин, О некоторых закономерностях в содержании ранних упанишад, «Индия в древности», М., 1964, стр. 105 сл.

шее внимание к «пути знания» (*jñānamārga*) и сравнительно низкая оценка «пути действия» (*kaṃtamārga*). В этом отношении тенденция упанишад соответствует четвертой и последней из жизненных стадий (*āśrama*), предписывавшихся брахманам — имеется в виду состояние странствующего аскета, оставившего все мирские дела и преданного лишь самоуглублению⁴.

Дидактика этого «внутреннего» ритуала основана на своеобразном магическом отношении к знанию или почитанию — последние уже сами по себе способны доставлять знающему соответствующие блага. Если человек должным образом почитает какой-либо объект в целом или в отдельных его свойствах, то он уподобляется этому объекту, или приобретает соответствующие свойства (ср. I. 1.7 *ārayitā ha vai kāmānām bhavati ya etad evam vidvān akṣaram udgītham upāste*⁵, и ниже — I. 1.8; ср. III. 6.3; 7.3; 8.3 и др.⁶

Основное содержание должного знания в Ч, как и в ряде других упанишад, состоит в следующем: Данный объект (а) объявляется тождественным некоторому другому объекту (b) (условно: $a \equiv b$) и а следует почитать как b. Первостепенная роль подобных отождествлений в догматике ранних упанишад привела даже к предположению о том, что само понятие упанишад выражало идею такой эквивалентности⁷. Действительно, провозглашение определенного тождества в сочетании с рекомендацией соответствующего знания и «магической» гарантией соответствующих благ, о которой говорилось выше, выступает как принцип построения значительного числа глав Ч.⁸ Характерны уже первые слова упанишад, рекомендующие почитать удгитху (определенную часть ритуального песнопения) как священный слог «ом»: *om ity etad akṣaram udgītham upāśita* (I. 1.1.)⁹

⁴ Ср. БУ, стр. 13.

⁵ Здесь и ниже цит. по PU.

⁶ Ср. также Бр. I. 2.1; 2.3; 3.16; 3.18. и др. См.: J. C. Chatterji, *The Significance of the phrase ya evam veda in Upaniṣads* — JAOS, vol. 50, 1930, p. 323; БУ, стр. 50—51. Более подробно об отдельных чертах upāsana в упанишадах см.: E. Senart, *Upās-Upaniṣad* — «Florilegium Melchior de Vogüé». Paris, 1909, p. 575—587; S. Schayer, *Über die Bedeutung des Wortes Upaniṣad* — «Rocznik Orientalistyczny», 1927, t. III, p. 57—67 (далее: Schayer); F. Edgerton, *The Upanishads: what do they seek and why?* — JAOS, vol. 49, 1929, p. 97—121; M. Falk, *Upāsana et Upaniṣad* — «Rocznik Orientalistyczny», 1937, t. XIII, p. 129—158.

⁷ Schayer, p. 61. sq.

⁸ Ср. А. Я. Сыркин, *О некоторых закономерностях ...* стр. 111 и таблица на стр. 115—116.

⁹ Характерна связь исходного пункта отождествлений с традиционной классификацией упанишад по ведам: *udgītha* — часть песнопения, в то время как Ч — упанишада Самаведы — сборника песнопений. Ср. Бр. I. 1.1. (толкование обряда ашвамедхи, в то время как Бр — упанишада Яджурведы — сборника жертвенных формул) и т. д. (см. БУ, стр. 162).

Синтаксис таких отождествлений обычно несложен (ср. I. 1.5: *vāg eva rk, prānah sāmomyi etad akṣaram udgīthah*; I. 3.4: *yā vāk sā rk*; VI. 8.7 и сл.: *sa ya emo' nimā aitad ātmyam idam sarvam, tad satyam, sa ātmā: tat tvam asi* и др.). Отождествления эти провозглашаются или вообще без всякой мотивировки или же с помощью наивного этимологизирования, находящего себе параллели и в памятниках других культур¹⁰. Таково, например, объяснение тождества удгитхи солнцу: последнее «восходя, поет во славу творений (*udyān...udgāyati*) и потому оно — *udgītha*. Сходный характер носит и традиционный индийский комментарий (в частности — Шаңкары, около VIII—IX вв. н. э.), представляющий собой в этой части совершенно фантастические объяснения, приводимые *ad hoc*. Вот для примера толкование Шаңкарой Ч. I. 3.7.: дыхание, небо и солнце — *ud* (*ud, gī, tha* — составные части *udgītha*), т. к. все это «высоко» и «поднимается» (*uttisthati*); речь — *gī*, т. к. производится словом (*gīra*); воздушное пространство — *gī* «из-за поглощения» (*gīraṇāt*); земля — *tha*, т. к. она «место» (*sthāna*) живых существ и т. д.¹¹

Детальный анализ подобных отождествлений — задача специального исследования. Ниже будут вкратце затронуты лишь некоторые аспекты такого анализа — преимущественно в плане семантическом.

Подходя к классификации отождествлений Ч, представляется целесообразным выделить уровни представлений, по которым распределяются отождествляемые реалии. Предварительно такими наиболее общими уровнями¹² можно считать: 1. ритуальный текст в разных его видах: целые комплексы текстов (Ригведа, Самаведа, Яджурведа); отдельные тексты (напр. *саман*); составные части текстов и возглашения (*удгитха*; «ом» и т. д.); элементы соответствующих обозначений (*a, u, m; ud, gī, tha; sā, āta*); отдельные звуки, составляющие текст (в данном случае — ритуальный) и классифицируемые по качеству (напр. *svagā...uṣmānah...sparśā* — II. 22.3. сл.). 2. Ритуальная процедура (напр., утреннее, полуденное и вечернее возлияния — III. 16.1 сл.; ср. II. 24.1 сл.). 3. Органы жизнедеятельности и функции человека (части тела, органы чувств, соответствующие способности, дыхание, разум, и т. д.). 4. Феномены окружающей природы (миры, небесные тела, метеорологические явления, времена года, и т. п., а также отдельные физические свойства этих феноменов — напр. цвета солнца, луны и т. д. — ср.

¹⁰ Ср. рассуждения Сократа в «Кратиле» Платона (399, 409 sq.), этимологизирование стоиков (Августин, «О диалектике», 6) и т. д.

¹¹ Ср. CS р. 33—34.

¹² Уровни эти, как видно из дальнейшего изложения, сами состоят из достаточно разнородных групп, систематизация которых выходит за рамки настоящей работы.

I.6.5—6; III.1.4 сл.; VI.4.1 сл.). 5. Сверхъестественные существа (главным образом — божества, обычно соотносимые с отдельными элементами предыдущего уровня: Адитья — солнце, Ваю — ветер и т. п.).

Исходя из этих уровней, можно условно разделить отождествления Ч на простые и сложные. Первые провозглашают тождество элементов в пределах одного уровня. Таково уже упомянувшееся отождествление I.1.1.; ср. I.2.14; 4.1: удгитха — ом (1 уровень); ср. также I.3.3: дыхание, разлитое по телу, — речь (3 уровень); VI.4.1 сл.: красный образ огня — образ жара, белый образ огня — образ воды; черный образ огня — образ пищи и т. д. (4 уровень). Другой тип отождествлений оперирует элементами разных уровней и является в тексте Ч преобладающим. Ср. I.2.7: удгитха — дыхание во рту (1 и 3 уровни); I.5.1: солнце — удгитха; солнце — пранава (т. е. слог ом) (4 и 1 уровни) и т. д. Следует заметить, что простой и сложный типы могут сочетаться друг с другом в рамках одного перечня — напр. I.1.5: рич (гс — гимн Ригведы) — речь (1 и 3 уровни); саман (sāman — песнопение Самаведы) — дыхание (1 и 3 уровни); удгитха — ом (1 уровень). Вот еще несколько образцов сложных конструкций:

I.3.6—7. Составные части названия udgītha — ud, gī, tha — последовательно отождествляются с элементами жизнедеятельности (соответственно: дыхание, речь, пища); мирами (небо, воздушное пространство, земля); феноменами природы (солнце, ветер, огонь) и сборниками культовых текстов (Самаведа, Яджурведа, Ригведа). Таким образом здесь отождествляются элементы 1, 3 и 4 уровней.

II.2—7. Символика пяти частей самана (hin, prastāva, udgītha, pratihāra, nidhana), отождествляемых соответственно с «мирами» (земля, огонь, воздушное пространство, небо, солнце), состояниями дождя, временами года и «жизненными силами» (prāṇās: дыхание, речь, глаз, ухо, разум), — также элементы 1, 3 и 4 уровней.

II.11—21. Отчасти сходная с предыдущей символика тех же частей, основанная на десяти разновидностях самана (gāyatra, gathantara, vāmadevya, brhat, vairūpya, vairāja, śakvari, revati, uajñāyajñīya, gājana), которые связаны соответственно с пятью жизненными силами, состояниями огня, стадиями соития, положениями солнца, состояниями дождя, временами года, «мирами», породами скота, частями тела и божествами, — элементы 1, 3, 4 и 5 уровней.

III.13. Пять «божественных» отверстий в сердце (восточное, южное, западное, северное, верхнее), отождествляемых с пятью видами дыхания, органами чувств, божествами — 3 и 5 уровни.

III. 16. Символика: трех периодов человеческой жизни — тождество их трем возлияниям, трем видам сопроводительных гимнов, трем божествам — 1, 2, 3 и 5 уровни.

Ср. также II. 22.3 (символика звуков); III. 1—5 (солнце и его лучи в связи с образом пчелиного улья); III. 17.1—4 (тождество отдельных ощущений и поступков ритуальным действиям); III. 18.1—6 (отождествления Брахмана и четырех его «стоп»); IV. 5—8 (более детальная символика тех же «стоп» по их частям); IV. 11—13 (символика трех жертвенных огней); V. 4—9 (развернутая аллегория «пяти огней», участвующих в сотворении существ — ср. Бр. VI. 2.9—14); VI. 4.1—4 (символика красного, белого и черного образов огня, солнца, луны и молнии) и др.

Остановимся для примера на I. 3.6—7¹³. Приведенные здесь отождествления в совокупности выглядят следующим образом:

дыхание ≡ ud;	небо ≡ ud;
речь ≡ gī;	воздушное
пища ≡ tha;	пространство ≡ gī;
	земля ≡ thā;
солнце ≡ ud;	Самаведа ≡ ud;
ветер ≡ gī;	Яджурведа ≡ gī;
огонь ≡ tha	Ригведа ≡ tha.

Обозначим исходные элементы отождествлений (ud, gī, tha) как a_1, a_2, a_3 ; элементы последующих групп: $b_1, b_2, b_3; c_1, c_2, c_3; d_1, d_2, d_3; e_1, e_2, e_3$. Тогда текст I. 3.6—7 может быть условно записан следующим образом:

$$(b_1 \equiv a_1) \ \& \ (c_1 \equiv a_1) \ \& \ (d_1 \equiv a_1) \ \& \ (e_1 \equiv a_1);$$

$$(b_2 \equiv a_2) \ \& \ (c_2 \equiv a_2) \ \& \ (d_2 \equiv a_2) \ \& \ (e_2 \equiv a_2);$$

$$(b_3 \equiv a_3) \ \& \ (c_3 \equiv a_3) \ \& \ (d_3 \equiv a_3) \ \& \ (e_3 \equiv a_3).$$

Как мы видим, первые элементы всех пяти групп поставлены в отношении взаимно-однозначного соответствия друг другу, то же имеет место в отношении вторых и третьих элементов этих групп; сходным образом сами эти группы или множества элементов (соответственно А, В, С, D, E) изоморфны между собой. Видимо, мы можем говорить о полном тождестве друг другу соответствующих элементов и групп в целом (в том смысле, в котором это тождество понимается упанишадами, т. е. на уровне высшего значения и *upāsana*).

То же относится, по-видимому, к элементам и группам иных аналогичным образом построенных отождествлений Ч и некоторых других ранних упанишад (прежде всего — в Бр).

¹³ Более детальное описание других примеров и таблицы соответствий для некоторых из них даны в книге: Чхандогья упанишада, М. 1965 (комментарии).

При рассмотрении системы отождествлений Ч в целом легко заметить черты нерегулярности, на которых мы не будем подробно останавливаться. Таково, например, уже упомянутое смешение простых и сложных типов. Отождествления одних и тех же исходных элементов носят подчас разнородный характер (ср. напр. соответствия «пятичастному» и «семичастному» саману (II. 2—7 и II. 8—10). Число исходных элементов обычно варьируется в разных конструкциях — оно может равняться трем (напр. I. 3.6—7; III. 16; IV. 11—13); четырем (III. 18; IV. 5—8); пяти (II. 2—7; III. 1—5; V. 4—9); семи (II. 8—10) и т. д. То же относится и к числу отождествляемых групп (от двух — напр. I. 6—7 и более) и — как было показано — самих уровней отождествления. При этом отдельные группы могут состоять как из однородных, подчас «постоянных» сочетаний (три мира, пять дыханий и т. п.), так и достаточно разнородных (ср.: «звезды, птицы, лучи» — II. 21.1). Если выйти за рамки Ч, то нетрудно заметить варьирование отдельных элементов в параллельных текстах — достаточно сравнить Ч V. 4—9 с учением о «пяти огнях» в Шатапатха брахмане XIV. 9.1.12—16 и Бр. VI. 2.9—14¹⁴.

Вместе с тем все эти отождествления подчинены определенным закономерностям. Тенденция к установлению равного числа элементов для каждой группы и системы взаимно-однозначных соответствий между ними, иначе говоря — тенденция к изоморфизму уровней красной нитью проходит через весь текст Ч. Следует иметь в виду и то обстоятельство, что нередкое объединение разнородных реалий в рамках одной группы, так сказать, соположенность их в одном перечне, является характерной особенностью древнеиндийского описания. Такое объединение может рассматриваться, по-видимому, как черта внутренней системности¹⁵, естественно ускользающей от наблюдателя, принадлежащего к иной культуре.

Еще один аспект исследования — использование этих отождествлений для реконструкции картины мира в ранних упанишадах. В этой связи можно отметить тенденцию Ч определенным образом характеризовать различие между отдельными группами отождествляемых элементов. Как и некоторые другие упанишады (напр. Бр. II. 3.1 сл.) она четко выделяет две сферы реалий, два плана: план объективного начала, макрокосма — боги, миры, силы природы (*adhidaivatam* — букв. «относительно божеств») и план субъективного начала, микрокосма — различные органы и функции человека (*adhyātmam* — букв. «относительно тела», «относительно себя») — ср. I. 6—7; III. 18.1—2 и др. Первому соответствуют 4 и 5 уровни, выделен-

¹⁴ Ср. Sechzig Upanishad's des Veda, ... v. P. Deussen. 3 Aufl., Leipzig, 1938, S. 138.

¹⁵ Ср. в этой связи: В. Heimann, Studien zur Eigenart Indischen Denkens. Tübingen, 1930, S. 185f.; БУ, стр. 50.

ные выше, второму — 3-й. Связующим звеном между этими планами выступает ритуал (1 и 2 уровни). Так в I.6—7. рич и саман отождествляются сначала «относительно божеств» — соответственно с землей и огнем, воздушным пространством и ветром и т. д.; затем — «относительно тела» — с речью и обонянием и т. д.

Картина эта имеет первостепенное значение в системе индуйзма. Здесь, затрагивая прагматический аспект исследования, следует сказать о весьма существенной функции отождествлений Ч. Эти на первый взгляд произвольные, если не бессмысленные, утверждения подаются отнюдь не ради самих себя, их *raison d'être* — и это вообще характерно для древнеиндийского теоретизирования — содействие этическому совершенствованию, создание новых норм поведения. В данном случае подобные отождествления выступают как способ монистического осмысления всего многообразия окружающего мира. Именно к этому логически ведут упомянутые конструкции в текстах упанишад. Элементы жизнедеятельности человека тождественны элементам ритуала, явлениям природы, животному миру, небесным телам и т. д., а соответствующие группы реальных изоморфны друг другу. Так снимается оппозиция между индивидуальным (*ātman, aham* — «я») и объективным (*brahman, tad* — «То») началами. Не остается ничего индивидуализированного, обособленного; все в конечном счете уподобляется одному и тому же — Атману или Брахману, пронизывающим все сущее (ср. VI.8 сл. и др.) и тождественным друг другу. Последнее неоднократно находит себе буквальное выражение — как в Ч (VI.8.7 сл.: *tat tvam asi* — «ты еси То») ¹⁶, так и в других упанишадах (Бр. I.4.10: *aham brahma asmi* — «Я есмь Брахман»; IV.4.5: *sa vā ayam ātmā brahma* — «поистине, этот Атман — Брахман»; Тайттирия уп. I.5.1: *tad brahma sa ātmā* — «это Брахман, это Атман» и т. д.). Познание этого тождества в наиболее общем виде (субъект = объект), ведущее адепта к высшему совершенству — единению с Брахманом, и является конечной целью учения упанишад. Мы видим, что система отождествлений является как бы инструментом этого учения.

Здесь надо иметь в виду некоторые более общие черты древнеиндийской культуры, с которыми тесно связаны упомянутые факты. Прежде всего это тяготение к достаточно устойчивой символике выразительных средств. Подобная символика основана на наборе строго регламентированных соответствий между формальными приемами построения знака и определенными состояниями денотата (аффекты, явления природы и т. д.). При-

¹⁶ Ср. об этом так наз. «великом изречении» (*mahāvākya*): F. Heiler, *Die Mystik in den Upanishaden*, München, 1925, S. 25 f.; A. Sen-Gupta, *The meanings of «that thou art»*. — «*Philosophy East and West*», 1962, vol. 12, N 2, p. 125—134. и др.

мечательно, что соответствия эти распространяются на самые различные жанры, охватывая таким образом выразительные средства разных уровней (слово, хореографический жест, элемент композиции в живописи или скульптуре, цвет, мелодическое построение и т. д.). Далее, как правило, в каждом случае заведомо определено число таких приемов, а соотносимые с ними денотаты сводятся обычно к соответствующему набору предметов или их свойств, причем не индивидуализированных, но типических, образующих замкнутые группы (пять времен года, восемь настроений и т. п.). Все это значительно облегчает задачу структурно-семантического описания указанных явлений по сравнению со многими сопоставимыми с ними явлениями иных культур (достаточно, например, сравнить в этом плане древнеиндийскую и современную европейскую программную музыку) и свидетельствует о ярко выраженной семиотичности древнеиндийской литературы и искусства — семиотичности, которая (что весьма характерно), по-видимому, в высокой степени осознавалась самими древнеиндийскими авторами (ср. эстетику Бхараты, Анандавардханы и др.).

Своеобразное проявление получает эта символика описания и в передаче существенных положений индуистской догматики. Определяющую роль играет здесь традиционное представление о всех феноменах мира как манифестации некоторого высшего начала, как символах реальности иного порядка, лежащей за видимыми своими проявлениями. Отсюда нарушение взаимно-однозначного соответствия между единицами плана содержания и плана выражения в ряде литературных текстов. Наряду с многозначностью, отличающей содержание уже древнейших памятников (напр. — гимнов Ригведы), часто преднамеренной и отражающей существенные принципы санскритской поэтики, мы встречаемся с обратным явлением — принципиальной множественностью единиц плана выражения, имеющих соответствием одно значение в плане содержания. Этот подход к отдельным реалиям из самых различных сфер опыта — реалиям, означающим в рамках данной догматики одно и то же, — отчасти помогает понять ту легкость, с которой древнеиндийские авторы склонны были без всяких пояснений ставить их непосредственно друг за другом в одном перечне, и с которой они переходили от одной области понятий к другой, отождествляя соответствующие элементы и создавая ту «игру» символами разных уровней, в виде которой предстает современному читателю содержание Чхандогьи.

О СТРУКТУРЕ АБЗАЦА

Е. В. Падучева

Подобно тому, как не всякое сочетание слов образует правильно построенное предложение, не всякое сочетание правильно построенных предложений образует правильно построенный абзац¹. В этом смысле можно говорить, что абзац имеет определенную структуру. Ограничения сочетаемости предложений в абзаце могут быть связаны с отличием осмысленного (связного) текста от бессмысленного скопления фраз, с различием между хорошим и плохим стилем, а могут иметь и какую-то иную природу. Примером неправильно построенного абзаца

¹ Об использовании понятия «абзац» в синтаксическом описании см. А. Н. Пешковский, *Русский синтаксис в научном освещении*, М., 1956, стр. 459. Интересные наблюдения над структурой связного текста содержатся в работе: А. М. Пешковский, *Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной речи*, сб. «*Ars poetica*», М., 1927. О необходимости изучения структуры отрезков текста, более крупных, чем предложение, см. R. Jakobson, *Parts and wholes in language*, сб. "Parts and wholes", *The Hayden colloquium on scientific method and concept*, N. Y. — L., 1963, p. 157; P. S. Ray, *The formation of prose*, "Word", vol. 18, № 3, 1962, p. 313—325. Ср. также следующие работы по этому вопросу: Н. С. Поспелов, *Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры*, «Доклады и сообщения Института русского языка», вып. 2, М.—Л., 1948, стр. 43—68; И. А. Фигуровский, *От синтаксиса отдельного предложения к синтаксису целого текста*, «Русский язык в школе», 1948, № 3; В. А. Ицкович, *К вопросу об отношениях между самостоятельными предложениями в тексте*, сб. «Вопросы языкознания», изд. Львовского университета, 1955; А. А. Акиншина, *Период как синтаксико-стилистическая категория*, сб. «Современный русский язык», Львов, 1958. И. П. Бадаева, *Синтаксическая структура рассказа И. С. Тургенева «Лес и степь»*, сб. «Вопросы изучения русского языка», Доклады 7-й научно-методической конференции Северо-Кавказского объединения кафедр русского языка, Ростов-на-Дону, 1964, стр. 126—129; Н. Г. Свотина, *Связи между абзацами в языковой практике Н. А. Добролюбова*, «Вопросы русского языкознания», Саратов, 1961, стр. 369—384. Об использовании понятия «абзац» при формальном анализе языка и машинном переводе см., в частности, M. Masterman, *Semantic message detection using an interlingua*. "Reports of the colloquium on the semantic problems of language, Cambridge, 1962, p. 15—52; Д. С. Уорт, *Об отображении линейных отношений в порождающих моделях языка*, «Вопросы языкознания», 1964, № 5, стр. 56, 57. Н. В. Кирпичникова, *О способах объединения предложений в связной речи*, «Русский язык в школе», 1960, № 5.

может служить следующая реплика Бургомистра в пьесе Е. Шварца «Дракон» (Бургомистр притворяется сумасшедшим, так что неправильность здесь преднамеренная):

Бургомистр: В магазине Мюллера получена свежая партия сыра. Лучшее украшение девушки — скромность и прозрачное платьице. На закате дикие утки пролетели над колыбелькой. Вас ждут на заседание городского самоуправления, господин Ланцелот.

Описание ограничений сочетаемости единиц в тексте, как правило, требует анализа внутреннего устройства этих единиц. Очень часто законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана (в частности) на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; сочетаемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов². Возникает вопрос, можно ли описать эту повторяемость в виде каких-то формальных правил³.

При описании структуры языковых единиц одна из существенных трудностей состоит в том, что на текст, который является единственным доступным объектом изучения, наложены ограничения, совершенно различные по своему характеру («ограничения разных уровней»), а при анализе эти ограничения необходимо отделить друг от друга. Эта трудность возникает и при описании структуры абзаца. В абзаце действуют закономерности разных видов; эти закономерности переплетаются друг с другом, что затрудняет анализ каждой из них в отдельности. Однако в одних текстах преобладают одни закономерности, в других — другие. Поэтому можно, по-видимому, найти такие тексты, которые построены, в значительной мере, на соблюдении лишь какой-то одной закономерности. Мы выделили в качестве основного объекта анализа тексты, которые можно

² Повторяемость семантических элементов в связанном тексте может описываться статистически; см., например, G. Winbig-ne, *Sentence sequence in discourse*, "Proceedings of the IX-th international congress of linguists", Cambridge, 1962, p. 431. Мы имеем, однако, в виду не статистические, а детерминированные правила, которые позволили бы в конечном счете имитировать порождение связанного текста человеком. Интересные данные о повторяемости лексических элементов в сложном приложении см.: Б. А. Белов, *О лексико-семантических соответствиях в структуре сложно-сочиненного предложения со сложно-подчиненным компонентом*, сб. «Вопросы изучения русского языка», Ростов-на-Дону, 1964.

³ Во многом аналогичный подход к описанию структуры текста предлагается в работе И. П. Се в б о, *Об изучении структуры связанного текста*, сб. «Лингвистические исследования по общей и славянской типологии», М., 1966 (в печати).

назвать описательными, т. е. тексты, содержащие описание некоторой ситуации. В качестве примера описательных текстов были использованы начальные абзацы рассказов Чехова, которые почти всегда содержат описание «состояния вещей», предшествующего началу действия или диалога⁴. Выбор для анализа именно начальных абзацев был сделан вполне сознательно, поскольку с удалением от начала повествования семантическая структура текста, как правило, усложняется.

Существуют другие виды текстов, в которых преобладают другие виды закономерностей. В качестве примера можно привести текст типа рассуждения (крайним случаем такого текста является математическое доказательство), текст-диалог, поэтический текст, в котором логика развертывания может частично определяться звучанием слов⁵, и т. д. Из дальнейшего будет ясно, что понятию описательного текста в том значении, которое ему здесь придается, можно, вообще говоря, дать точное определение.

Границы между разными типами текстов нечеткие. В описательный текст могут быть вставлены фразы, которые содержат оценку происходящего или пояснение причин какого-то факта, и потому характерны для текста-рассуждения. В примерах, которые приводятся ниже, такие вкрапления выделены квадратными скобками.

То, что мы рассматриваем определенную закономерность как ведущую для данного типа текстов, не означает, что в нем нет других закономерностей. Предполагается, однако, что другие закономерности играют относительно меньшую роль (в частности, что текст не перестанет быть связным, если их нарушить).

В предложении описательного текста различаются следующие элементы: выражения, обозначающие предметы, — имена; и выражения, обозначающие свойства предметов и отношения между ними, — предикаты. Выражения, обозначающие связи между утверждениями (причинные, временные и т. д.) встречаются в описательных текстах только как исключения.

Имена могут обозначать не только неодушевленные предметы, но и живых существ; имена могут соответствовать абстрактным понятиям. Имя может иметь сколь угодно сложную структуру. Выражение «дом, который построил Джек» — это одно имя (в состав которого входит предикат и другие имена). Одно имя может встречаться в тексте несколько раз. В дальнейшем, говоря о данном имени, мы будем иметь в виду данное имя в данном его вхождении в текст.

⁴ Были проанализированы два тома ранних рассказов: А. П. Чехов, Собрание сочинений в двенадцати томах, Гослитиздат, т. 2, 1960, т. 3, 1961.

⁵ См.: В. В. Иванов, Лингвистические вопросы стихотворного перевода, сб. «Машинный перевод», Труды Института точной механики и вычислительной техники, вып. 2, М., 1961, стр. 383—385.

Одна и та же фраза может быть разбита на имя и предикат по-разному. Ср. фразу «Скука была ужасная», которая может быть проанализирована как содержащая предикат «была ужасная», относящийся к предмету «скука», и как предикат «имела место», относящийся к предмету «ужасная скука»⁶. Иногда от имен следует отличать выражения, обозначающие время действия, место и некоторые другие условия.

Для того, чтобы последующим утверждениям можно было придать совершенно строгий смысл, расчленение фраз на предикаты и имена (да и расчленение текста на фразы) должно быть определено точными правилами. Таких правил пока нет. Однако на интуитивном уровне это расчленение для большинства фраз является очевидным; и потому те предварительные соображения, которые высказываются ниже, не потребуют более точных определений.

Чтобы сформулировать закономерность, которая нас интересует, введем понятие доминированного имени. Имя (данной фразы) является доминированным, если для него выполняется одно из двух условий: 1) имя обозначает предмет, который уже упоминался в предыдущих фразах данного текста (непосредственная доминированность); 2) имя в целом обозначает предмет, который еще не упоминался; однако оно содержит в своем составе другое имя, и это имя обозначает предмет, который уже упоминался (косвенная доминированность). Имя, благодаря которому данное имя оказывается доминированным, называется доминирующим данное имя (доминирующих имен может быть несколько, если предмет упоминался уже несколько раз). Ср. пример непосредственной доминированности:

Ваня и Таня вышли из школы. Дети спешили в кино. Мальчик бежал впереди, девочка еле попевала за ним.

Для имени «дети» доминирующими являются имена «Ваня» и «Таня»; для имени «мальчик» — «дети» и «Ваня»; для имени «девочка» — «дети» и «Таня». Ср. пример косвенной доминированности:

Ваня и Таня вышли из дому очень рано. Школа, в которой они учились, была далеко от дома.

Имя «школа» косвенно доминируется именем «они».

Из всех имен, содержащихся во фразе, мы выделим то, которое стоит во фразе первым. Будем называть его началь-

⁶ Второй вариант анализа имеет то преимущество, что может быть применен и к номинативным предложениям, типа: «Скука», «Тишина» и т. д. О том, какую большую роль играют у Чехова предложения такого рода см.: Е. Н. Полякова, Структура и стилистические функции номинативных предложений в ранних рассказах А. П. Чехова, «Лингвистический сборник», Петрозаводск, 1964.

ным именем данной фразы. Закономерность, которую мы считаем основной для описательных текстов, касается именно начального имени: во всех фразах абзаца, кроме первой⁷, начальное имя не может выбираться произвольно; имя может быть начальным в данной фразе, только если оно доминировано. Ср. начало рассказа «Хамелеон» (во всех фразах, кроме первой, начальные имена выделены разрядкой; имена, у которых есть доминируемые, выделены курсивом):

Через базарную *площадь* идет полицейский надзиратель *Очумелов* в новой шинели и с узелком в руке. За ним шагает рыжий городской с решетом, доверху наполненным конфискованным крыжовником. Кругом тишина ... На площади ни души.

Здесь все начальные имена непосредственно доминированы. Примером косвенной доминированности начальных имен может служить начало рассказа «Не судьба»:

Часу в десятом утра *два помещика*, Гадукин и Шиловостов, ехали на выборы мирового судьи <...>. Дорога, по которой ехали *приятели*, зеленела на всем своем протяжении. Старые березы, насаженные по краям ее, тихо шептались молодой листвою⁸.

Ср. еще отрывок из рассказа «Канитель»:

На *клизе* стоит *дьячок Отлукавин* и держит <...> гусиное перо. Маленький лоб *его* собрался в морщины, на носу играют пятна всех цветов <...>. Перед ним на рыжем переплете Цветной Триоди лежат *две бумажки*. На одной написано «о *здравиш*», на другой — «за *упокой*», и под обоими заглавиями по ряду имен. Около *клизоса* стоит маленькая *старушонка* с озабоченным лицом <...>. Она задумалась.

Здесь имя «лоб» косвенно доминировано именем «его» (лоб его = лоб, принадлежащий дьячку Отлукавину); имя «нос» также косвенно доминировано, только предикат подразумеваемый. Остальные имена непосредственно доминированы.

Доминирующим для данного имени может быть глагол. Ср. отрывок из рассказа «Анюта»:

Согнувши спину, она *вышивала* красными нитками по воротнику мужской сорочки. Работа была срочная.

Ср. еще начало рассказа «Живая хронология»:

Гостиная статского советника Шарамыкина окутана приятным полумраком. Большая бронзовая лампа с зеленым абажуром красит в зелень, à la «украинская ночь» стены, мебель, лица... Изредка в потухающем камине вспыхивает тлеющее полено.

⁷ На выбор первой фразы наложены, по-видимому, какие-то свои ограничения, которые должны изучаться отдельно.

⁸ Многоточие в угловых скобках означает, что чеховский текст приводится с пропусками. Разумеется, в пропущенной части текста нет никаких нарушений рассматриваемой закономерности.

Здесь имена «лампа» и «камин» косвенно доминированы именем «гостиная», причем предикат, соотносящий эти имена (отношение принадлежности), только подразумевается.

Имеются, однако, тексты, в которых правило о доминированности начального имени не соблюдается. Есть такие абзацы, в которых требование доминированности можно было бы считать соблюденным только в том случае, если допустить, что подразумеваемым может быть не только предикат, но и само доминирующее имя. Ср. начало рассказа «Клевета»:

Учитель чистописания <...> Ахинеев выдавал свою дочку Наталью за учителя истории и географии <...> Лошадиных. Свадебное веселье текло как по маслу. В зале пели, играли, плясали. По комнатам как угорелые сновали взади вперед взятые напрокат из клуба лакеи. <...> Учитель математики Тарантулов, француз Падекуа и младший ревизор <...> Мзда рассказывали гостям <...>. В другой комнате учитель словесности <...> Додонский объяснял <...>.

Доминирующим для имен «в зале», «по комнатам», учитель математики Тарантулов», «в другой комнате» может быть только подразумеваемое имя типа «свадьба в доме учителя». Доминированность подразумеваемым именем можно назвать неформальной доминированностью.

В некоторых случаях из нарушения требования формальной доминированности можно вывести наличие каких-то дополнительных частных закономерностей. Так, во фразах, выражающих «несуществование», начальным часто оказывается формально не доминированное имя, несмотря на то, что формально доминированные имена во фразе имеются. Ср. начало рассказа «Вверх по лестнице»:

Провинциальный советник Долбоносов <...> попал случайно на вечер к князю Фингалову <...>. Знакомых у него на вечере не было.

Ср. также отрывок из рассказа «В аптеке»:

<...> Войдя в аптеку, Свойкин был охвачен запахом, присущим всем аптекам на свете <...>. Публики, благодаря позднему часу, в аптеке не было.

Вынос доминированного имени на первое место во фразе очевидным образом связан с ее так называемым актуальным членением⁹; он обусловлен естественностью такого построения фразы, когда известные элементы ее содержания выносятся в начало, а неизвестные — те, на которых сосредоточено логическое ударение, — группируются ближе к концу. По-видимому, своеобразии структуры двух приведенных выше отрывков, обусловлено особенностями распределения логического ударения

⁹ См. V. Mathesius, O tak zvaném aktuálním členění větěm, «Čeština a obecný jazykozpyt», Praha, 1947; ср. также И. П. Распопов, Актуальное членение предложения, Уфа, 1961.

во фразах с отрицанием. Есть и другие нарушения требования доминированности, которым есть надежда со временем дать объяснение.

Описанная закономерность построения абзаца не является просто стилистической особенностью Чехова (хотя несомненно, что преобладание текстов с формально доминированным начальным именем, является одним из проявлений хорошо известной простоты чеховского стиля). По аналогичным правилам строятся обычно и другие описательные тексты. Типичным примером описательного текста является авторское описание сцены перед началом действия. Ср. одно из таких описаний в «Клопе»:

Гладкие опаловые стены *комнаты*. Сверху (= в верхней части *комнаты*) из-за карниза ровная полоска голубоватого света. Слева (= в левой части *комнаты*) большое *окно*. Перед окном рабочий *стол*. <...>. Справа (= в правой части *комнаты*) выдвинутая из стены *кровать*. На кровати под чистейшим одеялом грязнейший *Присыпкин*. Вокруг *Присыпкина* угол обгрязнен. На столе окурки.

Ср. также описание картины Сальвадора Дали в заметках В. Некрасова «По обе стороны океана» («Новый мир», 1962, № 12):

Над какой-то плоской скалой, напоминающей остров, спит, закинув руки за голову, парящая в воздухе *женщина*. Рядом с ней, тоже парит в воздухе, плод *граната*. Вокруг *граната* вьется пчела. Над женщиной нависла скала. [Но это не самое страшное]. Над морем или пустыней, раскинувшейся вокруг спящей *женщины*, опять-таки парит в воздухе другой, большой уже *плод граната*, надкушенный, теряющий зерна. Из этого *плода* вырывается страшная *рыба* с разверстой *пастью*. Из *ее* пасти выскакивает не менее страшный, громадный, зубастый *тигр*, из пасти *которого* в свою очередь выскакивает *другой тигр*, поменьше. Сейчас оба они вонзят свои когти в тело прекрасной женщины. [Но и это не все.] Из пасти тигра, что поменьше, вылетает ружье *со штыком*, и через секунду *штык* вонзится в закинутую за голову руку красавицы. А сзади, на горизонте, шествует *слон* на бесконечно длинных, суставчатых, как у насекомого, ногах. На спине *слона* обелиск.

Сформулируем теперь более точно, каким образом соотносится требование доминированности начального имени с правильной построенностью абзаца. Поскольку мы рассматривали только один частный вид текстов, то у нас нет, разумеется, оснований утверждать, что соблюдение этого требования является необходимым условием правильности абзаца. Однако достаточным условием оно, по-видимому, является (или во всяком случае может явиться при должном уточнении формулировок): текст, в котором соблюдается требование доминированности начального имени, должен автоматически восприниматься как связный. Есть много текстов, в которых соблюдение этого требования является почти единственным проявлением связности, которое можно обнаружить. Ср., например, отрывок из пьесы Е. Шварца «Голый король»:

Шут: ... Один купец, по фамилии Петерсен, вышел из лавки, да как споткнется — и ляп носом об мостовую. ... А тут шел *маляр* с краской, (м а л я р), споткнулся об купца и облил краской проходящую мимо *старушку*. ... А старушка испугалась и наступила *собаке* на хвост. ... А собака укусила *толстяка*. ... А толстяк...

Тот текст, который был приведен в начале статьи как пример бессвязного, можно сделать связным, если только заменить в нем некоторые имена так, чтобы соблюдалось требование доминированности:

В магазине Мюллера получена новая партия украшений для девушек. Лучшее из этих украшений — скромность и прозрачное платье. На закате над магазином Мюллера пролетели сыновья *Ланцелота*. Господин Ланцелот, Вас ждут на заседание городского самоуправления.

С другой стороны, в тексте, структура которого основана преимущественно на соблюдении требования доминированности, нарушение этого требования разрушает связность. Ср. начало рассказа Чехова «Дочь Альбиона» и его преобразование, нарушающее связность:

К дому помещика Грябова подкатила коляска с каучуковыми шинами, толстым кучером и бархатным сиденьем. Из коляски вышел уездный предводитель дворянства Федор Андреич Отцов. В передней (*дома Грябова*) встретил его сонный лакей.

К дому помещика Грябова подкатила коляска <...>. Из родовой усадьбы выскочил уездный предводитель дворянства <...> Отцов. На станции встретил аптекаря Шестакова сонный кондуктор.

Правило о формальной доминированности начального имени в ряде случаев дает возможность определить оптимальное расположение слов во фразе связного текста. Рассмотрим следующий текст:

Не курите в комнате, где находятся дети. Табачный дым особенно вреден детям.

Вторая фраза этого текста построена таким образом, что начальным является имя, которое лишь неформально доминировано; между тем, простой перестановкой слов можно добиться того, что начальное имя второй фразы будет формально доминированным:

Не курите в комнате, где находятся дети. Детям табачный дым особенно вреден.

По-видимому, второй вариант текста в стилистическом отношении лучше первого:

Изучение формальных законов построения осмысленного текста может быть использовано для постановки ряда машинных задач. В частности, можно поставить перед машиной задачу составить описание некоторой ситуации. Одну и ту же ситуацию можно описать многими различными способами. Естественное желание машины будет, очевидно, такое: разделить место действия некоторой координатной сеткой и описывать в каком-то порядке, что происходит в каждом участке. Между тем, для человека гораздо более естественным будет такое описание, когда выбирается некоторый главный предмет (как женщина в описании В. Некрасова), и от него, как от корня, строится граф, который определяет положение всех остальных предметов.

Данные о структуре связной речи играют большую роль при развитии навыков устной и письменной речи учащихся. В этом отношении представляет интерес работа И. А. Фигуровского¹⁰, в которой на многочисленных примерах показано, что при обучении языку структуре абзаца нужно обучать совершенно так же, как обучают структуре слова или предложения.

Одним из практических применений данных о структуре абзаца может быть построение формальных правил расчленения текста на абзацы: началом нового абзаца должно быть всякая фраза, в которой начальное имя либо не доминировано, либо доминируется словом не из последних двух-трех фраз, а каким-то более ранним. Понимание ограничений, действующих в связном тексте, даст возможность построить правила стилистического редактирования текстов¹¹.

¹⁰ См. И. А. Фигуровский, Синтаксис целого текста и ученические письменные работы, М., 1961.

¹¹ Уже после того как настоящая работа была сдана в печать, вышло в свет два подробных исследования, посвященных структуре абзаца: Г. Я. Солганик, О способах объединения самостоятельных предложений в прозаические строфы (сложные синтаксические целые) на материале современной публицистики. Автореферат кандидатской диссертации, М., 1965; В. П. Николаева, Абзац, его строение, содержание и композиционно-стилистическая роль в рассказах А. П. Чехова. Автореферат кандидатской диссертации, М., 1965.

СТРУКТУРА РУССКОЙ МЕТАФОРЫ

Ю. И. Левин.

1. Для поэтического отношения к миру характерно стремление охватить воспринимаемый предмет *одновременно* с различных сторон, уловить *в едином акте* восприятия (и описания) многообразные связи и отношения, в которых выступает этот предмет. Одним из средств такого «удвоения мира» является *метафора*. Основным принципом построения метафоры является *принцип сравнения*, ибо двуплановость предмета выявляется при сопоставлении его с другими предметами. В отличие от обычного сравнения, в метафоре описываемый объект и объект, с которым данный сравнивается, как бы слиты (ср.: «роща, подобная колоннаде» и «колоннада рощи»). В зависимости от способа реализации принципа сравнения, можно выделить три типа метафор:

- I — метафоры, в которых описываемый объект прямо сопоставляется с другим объектом — *метафоры-сравнения* («колоннада рощи»);
- II — метафоры, в которых описываемый объект замещен другим объектом — *метафоры-загадки* («били копыта по клавишам мерзлым» — вм. «по булыжникам»);
- III — метафоры, приписывающие описываемому объекту свойства другого объекта («ядовитый взгляд», «жизнь сгорела»):

Другим принципом построения метафоры является принцип «затрудненной формы», способствующей «выведению вещи из автоматизма восприятия» (В. Шкловский). Этот принцип можно назвать *принципом загадки*.

2. Любую последовательность слов назовем текстом, а любую упорядоченную пару таких последовательностей — *контекстом*. Будем считать, что любому контексту α отвечает множество $K(\alpha)$ слов, определяемых этим контекстом. В это множество входят те слова, которые, будучи вставлены в пустое место контекста, превращают его в осмысленный текст. Слово a называется *отмеченным* в тексте, если $a \in K(\alpha)$, где α — контекст,

образованный из данного текста выбрасыванием слова a ; в противном случае слово называется неотмеченным. Если каждое слово данного текста отмечено в этом тексте, то этот текст называется *отмеченным* (в противном случае — неотмеченным).

3. При семантическом анализе метафоры нам представляется невозможным рассматривать значения слов как неделимые единицы. Будем считать, что значение каждого слова составлено из элементарных единиц — *сем*. При этом можно приписать семам данного значения определенные веса. Примем, что любой набор сем определяет некоторое значение. Таким образом, наряду со «словарными значениями» — значениями слов, входящих в словарь языка, — возникают «несловарные значения» (типа «висит, зеленое и пищит»).

Два слова, значения которых имеют хотя бы одну общую сему, назовем *связанными*.

Наряду с семами, входящими в значение данного слова, мы будем рассматривать *факультативные* для данного значения семы — такие, которые могут быть свободно присоединены к этому значению (так что соответствующее словосочетание является отмеченным). Например, факультативной является сема «красный» для значения «мяч».

Мы считаем заданным словарь, в который входят слова с их значениями и с наборами сем для каждого значения, а также словарь контекстов с множествами значений, определяемых каждым контекстом. Для разных лиц эти словари могут быть различны.

4. Поскольку текст, содержащий метафору, является неотмеченным, (т. е. бессмысленным при буквальном, «словарном» прочтении), метафора эта должна быть как-то осмыслена, причем ее значение (результат осмысления) не является словарным. Для описания осмысления метафоры введем следующие операции над значениями:

1) $S|_a$ — в значении S сема a акцентируется, т. е. приобретает больший вес, чем это предписано словарем;

2) $S + a$ — к значению S присоединяется сема a , не являющаяся факультативной для него (например, сема «веселый» к значению «мяч»);

3) SUP — значения S и P объединяются в некоторое единое значение, сохраняя при этом некоторую самостоятельность; метафорически это объединение можно описать, как колебание от S к P и обратно или как «просвечивание» значения P сквозь S (значение S доминирует над P)¹.

¹ Введенные здесь понятия работают не только при анализе метафоры. См. Ю. И. Левин, *Монтажные приемы поэтической речи*, Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1964.

5. Введем обозначения: p — имя существительное (в частности, p_g — сущ. в род. падеже), v — глагол, a — прилагательное, ad — наречие.

Назовем синтагмой пару слов, находящихся в отношении непосредственного подчинения (включая пару «подлежащее — сказуемое»). Обозначения типов синтагм: $A(p, v)$ — сущ. им. — глагол; $V(v, p)$ — глагол с дополнением; $B(p, p_g)$ — сущ. — сущ. род.; $C(a, p)$ — прил. — сущ.; $D(ad, v)$ — наречие — глагол.

Синтагму, представляющую собой неотмеченный двухсловный текст (например, «свинцовые мысли»), назовем *неотмеченной синтагмой*.

6. *Одночленной метафорой* назовем одиночное слово, не отмеченное в тексте («шопот лесов», «в траве брильянты висли»). Синтагму, в которую входит это слово, назовем метафорической синтагмой. В метафорических синтагмах будем различать неотмеченный член (метафорическое слово) и отмеченный член.

Одночленную метафору можно рассматривать как загадку. Для осмысления текста она должна быть отгадана. Механизм отгадывания состоит в следующем: если Σ — неотмеченное слово и α — его контекст, то из множества $K(\alpha)$ выбирается значение, связанное со значением Σ , и притом наиболее тесным образом.

Двучленной метафорой назовем неотмеченную синтагму, ни один из членов которой не является одночленной метафорой («*ковер зимы* покрыл холмы», «*давай рснять слова*»). Из двух членов такой метафоры один — употребленный в переносном значении — также назовем неотмеченным, а другой — отмеченным.

Одночленные и двучленные метафоры будем называть *простыми метафорами*.

Условимся при символической записи метафорических синтагм ставить на первое место неотмеченный член.

7. ТИПЫ ПРОСТЫХ МЕТАФОР.

Обозначения: P — значение неотмеченного члена метафорической синтагмы; Q — значение отмеченного члена; S — значение отгадки; R — значение метафорической синтагмы (результат осмысления метафоры); R_n, R_v — значение (в том же смысле) соответствующего члена метафорической синтагмы; e — общая сема значений P и Q или P и S (она существует, например, в метафорах «колоннада рощи» и «воздушное стекло», но может и отсутствовать — «словесный сор»; наличие или отсутствие этой общей семы связано с семантической структурой сравнения, трансформацией которого получена данная метафора).

Метафоры-сравнения. В этих метафорах наиболее четко выявлен принцип сравнения: описываемый объект прямо

сопоставляется с другим объектом. Поэтому такие метафоры всегда двучленны.

$V_1(p, p_g)$: «тростинки мачт», «колоннада рощи», «золото лимонов». Отмеченный член синтагмы стоит в родительном падеже, который встречается только в метафорах и может быть назван родительным сопоставительным. Возможна трансформация в сравнение («роща, подобная колоннаде»). Такую метафору можно рассматривать как комбинацию загадки («колоннада») и отгадки («роща»).

$C_1(p, a)$: «словесный сор из сердца вытрясть», «воздушным стеклом облювать горы». Трансформируема в V_1 и в сравнение («стекло воздуха», «воздух, подобный стеклу»).

Осмысление метафор-сравнений: $R = (QUP)|_e$.

Метафоры-загадки. Описываемый объект либо назван именем другого объекта («в траве брильянты висли» — в м. «росинки») — в этих случаях метафора одночленна, либо описывается перифрастически («ковер зимы» — в м. «снег») — тогда метафора двучленна.

Одночленные метафоры-загадки встречаются в следующих формах: существительное, не входящее в синтагму В (обозначение — N): «били копыта по клавишам мерзлым»; «с свинцом в груди»; существительное, входящее в синтагму В (обозначение такой синтагмы — $V_2(p, p_g)$): «охапка молний», «кузнечиков хор спит», «шопот лесов».

Двучленные метафоры-загадки встречаются в формах: $V_2(p, p_g)$ — «ковер зимы», «утро года»; $C_2(p, a)$ — «пчела за данью полевой летит из кельи восковой». В этих метафорах отмеченный член служит для облегчения отгадки (ср.: «пчела за данью летит из кельи»).

Осмысление метафор-загадок: $R = (SUP)|_e$, где R — значение всей метафорической синтагмы (для двучленных метафор) или неотмеченного члена (для одночленных).

Метафоры, приписывающие данному объекту свойства другого объекта.

$C_3(a, p)$ (метафоры-эпитеты): «золотая лень», «больной расцвет». Одночленная метафора (метафорическое слово — a). Значение синтагмы осмысливается как $Q + P$.

$V_3(p, p_g)$ (субстантивизированные метафоры-эпитеты): «горечь слез», «сладость любви». Трансформируемы в C_3 .

$D_3(ad, v)$: «слагаются стихи навзрыд».

$A_3(v, p)$: «жизнь сгорела», «спит земля». Одночленная метафора; v может рассматриваться как загадка. Осмысление: $R_v = SUP$; кроме того, в этих метафорах переосмысливается и отмеченный член: $R_n = Q + M(v)^2$.

² $M(\text{æ})$ означает множество сем, входящих одновременно во все значения, определяемые контекстом æ . Например, для $\text{æ} = \text{«спит...»}$ $M(\text{æ})$ сводится к семе «одушевленность», а для $\text{æ} = \text{«...сгорела»}$ — к семе «то, что может гореть».

$V_3(v, p)$: «ронять слова», «бросать взоры». Двучленная метафора, которая может рассматриваться как загадка («ронять слова» = «говорить»). Механизм осмысления — тот же, что у A_3 , но S относится ко всей синтагме.

8. МЕТАФОРИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ. *Метафорической конструкцией* мы будем называть выражение, полученное подстановкой на место того или иного члена метафорической синтагмы синтаксически эквивалентного этому члену словосочетания. Если ограничиться подстановкой синтагм, то возможны следующие подстановки: $p \rightarrow B$, $p \rightarrow C$, $v \rightarrow V$, $v \rightarrow D$.

Введем неопределяемое понятие *тесноты синтагмы*, условившись, что S и B теснее, чем V ; C , B , D и V теснее, чем V и A . Подстановку синтагмы $G(u, v)$ в синтагму $F(x, y)$ вместо x назовем *допустимой*, если 1) существует правило подстановки $x \rightarrow G$; 2) G теснее F .

Введенные понятия и обозначения позволяют символически записывать синтаксическую структуру фраз. Например, фраза «Советские футболисты выиграли решающий матч» имеет структуру $A\{C(a, n), V[v, C(a', n')]\}$.

Условимся отмеченную синтагму $F(x, y)$ обозначать $F_0(x, y)$.

Простейшие метафорические конструкции получаются в результате подстановки в метафорическую синтагму отмеченной синтагмы, например, «костер (рябины красной)» — $B_1\{p, C_0(a, n')\}$, «колченого хромал» телеграф» — $A_3\{D_0(ad, v), p\}$, «берез (изглоданные кости)» — $B_1\{C_0(a, n), p_g\}$.

9. ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ МЕТАФОРИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ.

Определение. Пусть $F(x, y)$, $G(u, v)$, $H(u, v)$ — метафорические синтагмы, и подстановка $x \rightarrow G$ ($y \rightarrow H$) допустима. Тогда выражения $F[x, H(u, v)]$ и $F[G(u, v), y]$ называются *элементарными метафорическими конструкциями* (ЭМК).

Если в ЭМК $F[x, G(u, v)]$ одна из пар (x, u) или (x, v) образует отмеченную синтагму, то данная ЭМК называется *замкнутой* и обозначается $F[x, G(u, v)]$ (или $F[x, G(u, v)]$). Пример: «потух (огонь очей)» — $A_3[v, B_1(p, n')]$.

Если в ЭМК $F[x, G(u, v)]$, не являющейся замкнутой, x и u (или x и v) после некоторого грамматического преобразования образуют отмеченную синтагму, то данная ЭМК называется *полузамкнутой* и обозначается $F[x, G(u, v)]$ (или $F[x, G(u, v)]$).

Например, «(смуглый бархат) плеч» — $B_1\{C_3(a, n), p\}$. Остальные ЭМК назовем *незамкнутыми*.

Полузамкнутость и замкнутость упрощают ЭМК, одновременно углубляя и оживляя метафорический образ.

Чаще всего встречаются следующие ЭМК:

$A_3[v, B_1(p, p')]$: «(деревьев паруса) кипят», «расплеснулась (улицы река)» (замкнутая): Замкнутые ЭМК этого типа трансформируем в сравнение: «расплеснулась улица рекой».

$A_3[v, C_3(a, n)]$: «пошла в наступление (свирепая зелень)».

$V_3[v, B_1(p, p')]$: «вертеть (жерна поэм)».

$B_1[C_3(a, n), p']$: «волос (стеклянный дым)», «рыб (чешуйчатые мечи)» (полузамкнутая).

$B_1[p, C_3(a, p')]$: «соль (торжественных обид)».

Последние два типа взаимно трансформируемы: «очей молчаливый пожар» — «пожар молчаливых очей».

10. МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ЦЕПОЧКИ. Введем обозначение & для соединения синтаксически однородных слов или словосочетаний друг с другом.

Определение. Пусть $F(x_i, y)$ ($i = 1, 2, \dots, n$) — метафорические синтагмы; *метафорической цепочкой I рода* называется метафорическая конструкция вида $F(x_1 \& x_2 \& \dots \& x_n, y)$

Нанизываемые слова обычно связаны по значениям. Часто образование метафорической цепочки имеет целью оживление стершейся или угасшей метафоричности. Например, «время шло, и старилось, и глохло» ($A_3(v_1 \& v_2 \& v_3, n)$), «фонарь то мигнет, то захохочет безгубой своей головой».

Определение. Пусть $F^{(i)}(x_i, y_i)$ ($i = 1, 2, \dots, n$) — метафорические синтагмы; *метафорической цепочкой II рода* называется метафорическая конструкция вида $F^{(1)}(x_1, y_1) \& \dots \& F^{(n)}(x_n, y_n)$.

Неотмеченные члены нанизываемых синтагм обычно связаны по значениям и развивают одну и ту же метафорическую тему: «Май мой синий! Июль голубой!» — $C_3(a_1, p_1) \& C_3(a_2, p_2)$; «Плачут вербы, шепчут тополя» — $A_3(v_1, p_1) \& A_3(v_2, p_2)$.

Сравнительно редко нанизываются разнородные метафоры: «покупать за медный мусор — золото лимонов» — $C_2(p_1, a_1) \& B_1(p_2, p_2')$.

11. МЕТАФОРИЧЕСКИЕ СРАВНЕНИЯ. Введем в рассмотрение *сравнительные синтагмы* $K(a, n)$ и $K(v, n)$ (например, «алый, как кровь», «чернеет, как туча»). Если n действительно обладает свойством a (или v), то будем обозначать такие синтагмы $K_0(a, n)$ ($K_0(v, n)$) и называть *отмеченными*. Обычное сравнение будем рассматривать как результат подстановки отмеченной сравнительной синтагмы в данную отмеченную синтагму: «как тучи, локоны чернеют» — $A_0[K_0(v, p'), n]$.

Метафорические сравнения получаются в результате подстановки 1) отмеченной сравнительной синтагмы в неотмеченную (метафорическую) синтагму: «теплятся очи, как свечи» — $A_3[K_0(v, p'), n]$;

2) неотмеченной сравнительной синтагмы в метафорическую синтагму: «поезд летит, как цыганская песня» — $A_3[K(v, n'), n]$;

3) неотмеченной сравнительной синтагмы в отмеченную синтагму: «ее слова, как пальцы, были просты» — $A_0[K(v, n'), n]$.

12. СЛОЖНЫЕ МЕТАФОРИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ.

Такие конструкции строятся на базе ЭМК, метафорических цепочек и метафорических сравнений. Особую роль играют при этом семантические связи между членами конструкции, приводящие к замкнутости или полузамкнутости таких конструкций. Ср. «пугливых ^{a'} рук ^{n'} певучее ^a кольцо ⁿ» — $B_1[C_3(a, n), C_3(a', n')]$ и

«стянута ^v кольцом ⁿ железной ^a боли ^{n'} голова ^{n''}» — $A_3\{V_3[B_1 < n, C_3(a, n') >, v], n''\}$.

Замкнутость (полузамкнутость) создает единство метафорического образа; например, «... усыпленные ^a жизнью ⁿ струны ^{n'} напряженной, как арфа, души» — $B_2\{C_3(a, n), C_3[K_0(a', n'), n'']\}$.

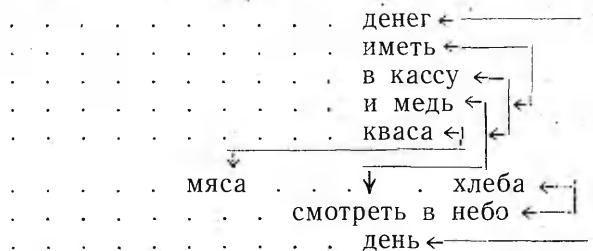
Сложные метафорические конструкции могут включать в себя отмеченные подконструкции; например, «лысый ^a фонарь ⁿ сладострастно ^{ad} снимает ^v с улицы ^{n'} черный ^{a'} чулок ^{n''}» —

— $A_3\{V_3[V_0 < D_0(ad, v), C_0(a', n'') >, n'], C_3(a, n)\}$.

О ФОНОЛОГИИ РИФМЫ

С. М. Толстая.

Рифма как элемент стиха представляет единство ритмического, композиционного и фонического моментов; соответственно приняты три аспекта ее изучения. Понятия мужской, женской, дактилической рифмы относят ее к одному из отделов метрики; понятия смежности, перекрестности и под. принадлежат к проблемам строфики; рифмовое созвучие составляет частный случай звуковой инструментовки стиха¹, и только пересечение этих трех характеристик создает рифму как таковую. Эффект рифмы основан на звуковом отождествлении некоторых фонемных комплексов в определенных композиционных и ритмических условиях. Механизм рифмы, как и других элементов стиха, сводится к повтору определенного сегмента стиховой речи одновременно в трех указанных отношениях². Здесь кажется оправданной аналогия с явлением ассимиляции фонем в потоке речи. Классическая рифма, выполняя функцию строфой композиционной организации строфы, выдерживала прогрессивное направление; в современной поэзии есть примеры регрессивного действия рифмы, несомненно связанного с разрушением строфы. Так, в стихотворении С. Кирсанова «Чтобы яблоки были» рифмы организованы следующим образом:



¹ См.: В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Пб., 1923; О. М. Брик, Звуковые повторы, Сборники по теории поэтического языка, Вып. второй, Пг., 1917; статья перепечатана в Michigan Slavic Materials, N 5, Michigan, 1964.

² Нередко рифма осложняется еще и синтаксическим или морфологическим параллелизмом. См.: О. М. Брик, Ритм и синтаксис, «Новый Леп», 1927; статья перепечатана в Michigan Slavic Materials, N 5, Michigan, 1964; R. Jakobson, O lingwistycznej analizie rytmu, Prace Filologiczne, XVIII, Warszawa, 1963.

При свободном строении строфы, когда композиция не предсказывает обязательного появления рифмы, сигналом рифмы является лишь вторая «аллорифма» (т. е. соблюдается направление от последующего к предыдущему). Тот факт, что первый стих строфы рифмуется с последним, может остаться вообще незамеченным, как и третий член рифмы *иметь — и медь — смотреть*, поставленный в середину стиха. В таких случаях значение каждого отдельного комплекса в звуковой структуре стиха окончательно выясняется только по прочтении всего стихотворения, так как в любом последующем стихе может обнаружиться новый комплекс, по-новому воздействующий на предыдущие.

Далее будут высказаны некоторые соображения относительно третьего, фонического, аспекта рифмы с точки зрения фонологии.

Рифмовую ситуацию можно рассматривать как особую фонологическую позицию, в которой отождествляются определенные единицы фонологической системы поэтического языка за счет нейтрализации некоторых признаков, различающих их в других, не рифмовых позициях. В качестве единиц здесь фигурируют не отдельные фонемы, а их (не непрерывные, а часто и не линейные) комплексы, например, у Пастернака *ветр ночей — виночерпьем*, где рифма, образованная набором фонем *в', р, н, о, ч, ё, j*, не обнаруживает полного тождества в их следовании: *в'—р—н—о—ч—ё—j* и *в'—н—о—ч—ё—р—j*. Попадая в рифмовую позицию, такие фонемные последовательности составляют аллорифмы одной архиединицы. Подобно тому, как на семантическом уровне отождествляются все варианты морфемы за счет нейтрализации их фонетических (или графических) различий, например, *страх-* и *страш-*, в рифмовой ситуации отождествляются звуковые варианты рифмующихся комплексов, образуя обобщенный звуковой тип, функционирующий как инструментальный поэтический образ. Удобно поэтому в целях формализации описания исходить из полного тождества членов «рифмопары», т. е. из абсолютной рифмы (несмотря на ее редкость) как из предельной модели, отражающей внутренний поэтический смысл рифмы, а реальные типы рифм отсчитывать от этого абсолютного типа. Тогда система рифм одного произведения, поэта или целой школы, а также эволюция рифмовой системы, традиционно описываемая в терминах канонизации и деканонизации точной рифмы, могут быть представлены более строго через допустимые в пределах рифмы нейтрализации фонологических различительных признаков или их комплексов.

Предлагается записывать рифмующиеся ряды фонем в виде матрицы (двух- или *n*-строчной, по числу рядов), где по вертикали совмещаются (или изображаются друг под другом) «связанные», или вертикально аллитерирующие фонемы. Ориентация

таких, иногда достаточно длинных, фонемных рядов относительно друг друга однозначно предписывается ритмической схемой стиха. Однако эта однозначность нарушается (особенно часто в современной поэзии), если 1) рифмующиеся ряды фонем неодинаково упорядочены, как в приведенной выше рифме Пастернака; 2) рифмующиеся ряды фонем не симметричны друг другу, т. е. фонема одного ряда связана более чем с одной фонемой другого ряда или с фонемами из внерифмового комплекса. Фонологический анализ должен учитывать и эти непрямые связи.

Далее может быть вычислено фонологическое расстояние³ между строками матрицы, которое и будет служить формальным выражением рифмового созвучия. Сначала вычисляется расстояние для каждой пары (тройки и т. д.) связанных фонем, т. е. для каждого столбца, затем суммируется расстояние по всей матрице. Понятно, что фонемные ряды могут быть переписаны в последовательности дифференциальных признаков, тогда выражение расстояния становится более эффективным.

В качестве иллюстрации приведем пять рифм из поэмы С. Есенина «Пугачев» (римская цифра обозначает главу, арабская — стих.).

- (1) 1, 2—4 пространство
оборванцев
- | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|
| | | п | р | α | с | т | р | á | н | с | т | в | ъ | |
| | | α | б | α | | | р | в | á | н | ц | ъ | ф | |
- ←
- (2) 1, 5—7 медь
медведь
- | | | | | | | | |
|--|--|----|----------------|----|----|----|----|
| | | | | м' | é | т' | |
| | | м' | и ^е | д | в' | é | т' |
-
- (3) 1, 6—8 почва
ворочается
- | | | | | | | | | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | п | ó | ч | в | ъ | | | |
| | в | α | р | ó | ч | ъ | э | ц | ъ |
- (4) II, 12—14 нас шквал
Москва
- | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| н | α | с | ш | к | в | á | л |
| м | α | с | | к | в | á | |
- (5) I, 27—29 место
телесное
- | | | | | | | | |
|----|----------------|----|---|---|---|---|---|
| | | м' | é | с | т | ъ | |
| т' | и ^е | л' | é | с | н | ъ | э |

³ Понятие расстояния в фонологии, заимствованное из математики, рассматривается, в частности, в статье: И. И. Ревзин, К логическому обоснованию теории фонологических признаков, ВЯ, № 5, 1964.

В данном случае рифмы условно выделены в соответствии со словесными границами, следует, однако, иметь в виду, что реально рифмуются не слова, а не зависимые от словесных границ цепочки фонем: действительно, в примере 2. рифмуется целое слово с фрагментом другого слова, в примере 4. два слова рифмуются с одним словом. Вообще установление левой границы рифмы, вероятно, не может быть автоматическим. Для классической рифмы границей служила сначала последняя ударная гласная, потом опорная согласная; в современной поэзии рифма часто сливается с аллитерацией и взаимодействует одновременно с несколькими фоническими рядами (в собственном стихе, в рифмующихся стихах и даже в нерифмующихся, обычно смежных, стихах). Не предлагая принципиального решения вопроса о границе рифмы, будем условно считать в наших примерах началом рифмы первый слева заполненный двухэтажный столбец.

Фонологическое расстояние между двумя фонемами измеряется числом дифференциальных признаков, заменой которых на противоположные осуществляется переход от одной фонемы к другой. Например, расстояние между *л* и *б* составляет 1 (признак глухости — звонкости), расстояние между *р* и $\#$ (нулем) равно 12 (общее число признаков, релевантных для фонологической системы языка). Тогда в приведенных примерах расстояние равно:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	сумма
1	1	12	0	12	12	0	12	0	0	1	1	1	0	1	53
2	2	0	0												2
3	2	0	0	12	0	12	12	12							50
4	1	0	0	12	0	0	0	12							25
5	2	0	0	1	0	12									15

Из таблицы видно, что абсолютные цифры расстояния мало показательны и трудно соизмеримы из-за разной длины рифм. Поэтому удобнее пользоваться относительным показателем расстояния (абсолютная цифра, деленная на число столбцов), вычисленным для всей матрицы или только по сумме связанных пар. Тогда:

	Число столбцов в матрице	Абсолют. расстояние по всей матрице	Относит. расстояние по всей матрице	Число связ. фонем	Абсолют. расстояние по сумме связ. фонем	Относит. расстояние по сумме связанных фонем
1	14	53	3,8	10	6	0,6
2	3	2	0,7	3	2	0,7
3	8	50	6,25	4	2	0,5
4	8	25	3,125	6	1	0,17
5	6	15	2,5	5	3	0,6

Как кажется, показатель относительного расстояния по сумме связанных фонем представляет формальный (и количественный) аналог традиционному понятию точности рифмы, а разность между относительным расстоянием по всей матрице и относительным расстоянием по сумме связанных фонем отражает еще одну характеристику рифмы, именно ее полноту, причем рифма тем полнее, чем эта разность меньше:

	1	2	3	4	5
полнота рифмы	3,2	0	5,75	3,08	1,9

Очевидно, что как для стихотворения, так и для фонологии представляет интерес выяснение верхних и нижних пределов точности и полноты рифмы и зависимость этих пределов от фонологической системы языка, с одной стороны, и от поэтической системы рифмовки и индивидуального поэтического стиля — с другой. Качественный фонологический анализ рифмы должен установить фонологический тип и структуру (по ДП) связанных пар, их распределение по отношению к ударению, характер доминирующих и подчиненных консонантных типов в пределах слоговых комплексов, специфику гласных и согласных элементов рифмы, а также отдельных классов согласных, ограничения, накладываемые на состав связанных рядов фонологической системой языка.

Тенденцию развития рифмы можно видеть в распространении рифмующегося комплекса все дальше влево от конца стиха (собственно от ударного рифмующегося слова⁴) при одновременном снижении полноты и усилении точности. Эта последняя зависимость, вполне регулярная, кажется естественной и объяснимой: в неполной рифме, обремененной консонантными вставками, прерывающими последовательность связанных фонем, высокая точность является необходимой компенсацией прерывности рифмы и условием удержания созвучия. Что касается отмеченной тенденции рифмы, то ее правомерно связывать с изменением роли ударения в русской поэтической традиции: от слабого динамического (точная «короткая» рифма заударных слогов XVIII — начала XIX в.) через сильную экспирацию («богатая» рифма опорных согласных с конца XIX в.) к фразовому ударению современной поэзии («длинная» рифма, преимущественно на согласных):

⁴ Ударный слог и в современной поэзии остается ядром рифмы, поскольку при разноударных рифмах возникают дополнительные ударения, а в случае, когда аллорифма содержит более чем одно ударение, равновесие достигается путем энклизы или проклизы в зависимости от ударения второй аллорифмы (ср. у С. Кирсанова: *среди ночи встав — одиночества*).

Период	Характер ударения	Схема рифмующегося комплекса									
		согл.	гл.	согл.	гл.	опорн. согл.	ударн. гл.	согл.	гл.	согл.	гл.
XVIII в.	экспират.						+	+	+	+	+
нач. XIX в.	экспират.						+	+	±	+	±
2-ая пол. XIX в.	сильное экспират.						+	+		+	
Маяковский	фразовое			±	±	+	±	±		±	
Современ.	фразовое	±	±	±	±	±	±	±	±	±	±

согл. — одна или группа согласных

+

± — обязательное сходство

± — необязательное сходство.

К ОПИСАНИЮ НЕКОТОРЫХ СТРУКТУР, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИХ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО НИЗШИЕ УРОВНИ, В НЕСКОЛЬКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ.

В. Н. Топоров

Статья состоит из ряда заметок, содержащих наблюдения над структурой отдельных уровней, характеризующих организацию поэтических текстов. Преимущественное внимание уделено описанию тех уровней, где состав элементов ограничен, а их синтаксис относительно прост; понятно, что структуры такого рода легко могут быть описаны с помощью моделей высокой степени формализации, хотя, как правило, подобное описание не является целью этой статьи. Предметом анализа служат поэтические тексты, написанные на разных языках и принадлежащие к разным жанрам; некоторые из них — результат индивидуального творчества, другие могут рассматриваться как образцы «безличной» поэзии, отражающие более или менее широкую область наиндивидуальных шаблонов в организации текстов, преследующих, в частности, эстетические цели. Здесь излагаются результаты исследования лишь части уже проанализированных текстов.

1. О ВОКАЛИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ Р. М. РИЛЬКЕ

А.

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Это стихотворение было не раз предметом анализа на уровне содержания, идей, «образов». Ниже предлагается несколько наблюдений, относящихся к организации звуковых структур. Эти последние являются эстетически отмеченными в той степени, в какой они нарушают статистическую структуру немецких текстов, пренебрегающих сознательной организацией звуко-

вого уровня. Резкий разрыв между особенностями организации вокалической структуры этого стихотворения и структуры «нейтральных» в этом отношении текстов обнаруживает целенаправленность именно такой организации вокализма.

Распределение вокалических элементов в стихотворении может быть записано следующим образом:

$$e - \ddot{o} - i - \ddot{o} \quad (1)$$

$$i - \hat{i} - i - \acute{a}(i) - e \quad (2)$$

$$\grave{a} - e - e - \acute{u} \quad (3)$$

$$e - i - u - \hat{i} - e - i - \ddot{e} - e - \acute{a}(i) - e \quad (4)$$

$$\grave{a} - e - u - \acute{a}(i) - e \quad (5)$$

$$i - e - i - \acute{u} \quad (6)$$

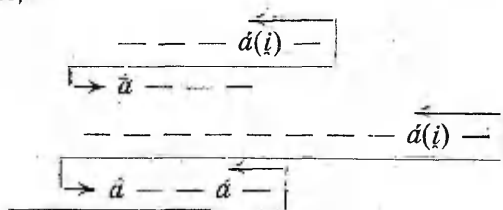
Среди прочего обращает на себя внимание:

1. Решительное преобладание передних гласных над непередними (21:11) при том, что под ударением соотношение становится обратным (5:9). Иначе говоря, 81,8% всех непередних гласных ударны (исключения: *u* 4 и *u* 5), тогда как из передних гласных только 23,8% являются ударными.

2. Преобладание непередних гласных в нечетных стихах над теми же гласными в четных (7:4) при том, что в нечетных стихах ударными оказываются исключительно непередние гласные.

3. Структура стиха 1 с двумя смежными (и к тому же единственными) ударными \ddot{o} , не повторяющимися больше нигде (ни под ударением, ни в безударном положении; такой прием противопоставления двух смежных стихов в зависимости от ряда ударных гласных нередко используется у Рильке, ср. «Egippen-gung»: 1 — ... \grave{a} ... \acute{a} ... \acute{a} ...; 2 — ... \acute{e} ... \acute{e} ... \acute{e}), в сочетании с тем, что только к этому стиху нет рифмы; этой формальной отмеченности стиха 1 на содержательном уровне соответствует то, что именно в этом стихе заключается основная идея стихотворения — величие смерти (*Der Tod ist groß*); всё последующее — аргумент или иллюстрация.

4. Тема ударного \acute{a} , переходящая из стиха в стих одинаковым образом;



(NB! $\acute{a}(i)$ — || \acute{a} 2—3, 4—5).

5. Структура стиха 4 с преобладанием передних гласных над непередними (8:2), с ведущей ролью губных (6) и носовых (8) среди согласных (обе эти темы вообще характерны для

стихотворения, хотя нигде не выявлены с такой очевидностью), с наибольшим количеством слогов (10), в два раза превышающим число слогов в самых длинных из остальных стихов (5). Композиционно этот стих является как бы осью симметрии всего стихотворения (причем только здесь есть цезура, выступающая как ось симметрии стиха 4); если исключить стих 3, схема приобретает следующий вид:



Симметричность этой схемы маскируется другой особенностью: последовательным увеличением длины предложений в стиховом измерении (1-ое предложение — 1 стих, 2-ое предложение — 2 стиха, 3-ье предложение — 3 стиха) при том, что смысловая насыщенность каждой последующей фразы меньше, чем у предыдущей.

6. Что касается использования согласных в организации звукового уровня, следует указать следующие особенности: а) наличие консонантического блока, состоящего из *g*, *t* и *r* и трижды выступающего в стихотворении в виде кольца в предпоследнем (*wagt er ...*); каждый из вариантов этого блока расширяется довольно однообразным способом: 1. *rgt + s(t)* и *tgr + s*, 2. *gtr + ts*; показательно, что все эти варианты вида АС, СВА и ВСА с расширением, непременно содержащим *s*, а иногда и *t*; напоминают об основной теме стихотворения — *Der Tod ist groß*; в) ряд случаев, где в начале слова (и, в частности, трижды в начале стиха) выступает *w* с гласным: *wi* (2), *we ... wi* (4), *wa ... wa* (i) (5); с) сгущение *nd* в стихах 2 и 3: *sind ... lachenden ... Munds*; d) дважды появляющееся в стихе 2 с ударным гласным: *zi ... zá*(i) ... (*Wir sind die Seinen*) и т. п.

В.

Речь идет о стихотворении «*Da neigt sich die Stunde ...*» из «*Das Stunden-Buch*» и прежде всего о его первой строфе:

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an
mit klarem, metallenen Schlag:
mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann —
und ich fasse den plastischen Tag.

Его вокалическая «решетка» выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{cccccccccccc}
 \bar{a} & - & \acute{a}(i) & - & i & - & i & - & \ddot{u} & - & e & - & u & - & \bar{a} & - & i & - & \acute{a} \\
 i & - & \grave{a} & - & e & - & e & - & \acute{a} & - & e & - & e & - & \grave{a} & & & & & \\
 i & - & \acute{i} & - & e & - & i & - & \acute{i} & - & e & - & i & - & \ddot{u} & - & e & - & i & - & \acute{a} \\
 u & - & i & - & \acute{a} & - & e & - & e & - & \acute{a} & - & i & - & e & - & \grave{a} & & & &
 \end{array}$$

Примечателен ряд особенностей построения вокалической цепи этой строфы:

1. Строфа построена на контрасте между передними гласными *i* и *e* (23) и гласными верхнего подъема (помимо *i* — *u* и *ü*; их 5), с одной стороны, и непередним и неверхним *a* (10), с другой стороны. Следовательно, общее соотношение первых и вторых — 28:10, тогда как под ударением это соотношение резко изменяется — 5:9; таким образом, 90% всех *a* ударны, в то время как из остальных гласных под ударением находится лишь 17,9%.

2. Из описанного соотношения ударных гласных следует, что *a* является основным вокалическим образом строфы. Подтверждение этому, кроме отмеченного факта, следует видеть в способе, которым *a* размещается в строфе. Нечетные стихи с мужской рифмой последним ударным слогом задают доминирующую тему четных стихов — ударение *á*. При этом изолированность *a* в нечетных стихах подчеркивается длиной предшествующей цепи гласных, не содержащей *a*: для первого стиха

она равна 7 слогам (*i* — *i* — *ü* — *e* — *u* — *ü* — *i*), а для

третьего стиха — 10 слогам (*i* — *i* — *e* — *i* — *i* — *e* — *i* — *ü* — *e* — *i*), т. е. длиной всего стиха без последнего слога с *á*. Что касается размещения *a* в четных стихах, то оно осуществляется по регулярному принципу:

á — *x* — *x* — *á* — *x* — *x* — *á*;

особенно показателен симметричный в этом отношении второй стих, где все промежуточные между *á* слоги состоят из безударных *e*:

..... *á* — *e* — — *e* — *á* — *e* — *e* — *á*.

3. Содержательно тема *á* связана с передачей звука и пластики: *klarem, metallenen Schlag; fasse den plastischen Tag*.

4. Организация первой строфы (в отношении распределения *a*) становится более очевидной при сравнении с двумя другими строфами, где *a* выступает или вообще гораздо реже (как в третьей строфе — 5 случаев) или реже под ударением (как во второй строфе — 3 ударных *á* из 10 случаев появления *a* в строфе); и в том и в другом случае распределение *a* крайне нерегулярно. Характерен и другой контраст: в первой строфе отношение передних ударных гласных к непередним ударным гласным равно 2:12, тогда как во второй строфе оно равно 8:3, а в третьей снова резко меняется (4:8), хотя и не может идти в сравнение с картиной, наблюдаемой в первой строфе. Наконец, ни во второй, ни в третьей строфах нет такого мощного фона в виде цепочек передних гласных, как в первой строфе. В общем можно считать, что вокалическая организация второй и третьей строф становится заметной лишь в слогах, участвующих в рифме.

5. Из особенностей консонантической структуры первой строфы следует отметить: а) *d... n... (u)nd... (u)nd...* в первом стихе; б) *...gt... chd* там же; в) *mit... met...* и *kl... schl...* во втором стихе (ср. еще *l*, появляющийся в каждом полнозначном слове этого стиха в сравнении с редкостью *l* в других стихах этой строфы); д) *...ss... d... n... st... n и ...nd... nt...* в четвертом стихе, причем первая особенность охватывается второй при их размещении в стихе; е) роль распределения *n* и *m* в создании звукового эффекта.

II. О СТРУКТУРЕ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ВЕРЛЕНА

«Sagesse» II, 1

O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
Et la blessure est encore vibrante,
O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour! (1)

O mon Dieu, votre crainte m'a frappé
Et la brûlure est encor là qui tonne,
O mon Dieu, votre crainte m'a frappé! (2)

O mon Dieu, j'ai connu que tout est vil
Et votre gloire en moi s'est installée,
O mon Dieu, j'ai connu que tout est vil! (3)

Noyez mon âme aux flots de votre Vin,
Fondez ma vie au Pain de votre table,
Noyez mon âme aux flots de votre Vin. (4)

Voici mon sang que je n'ai pas versé,
Voici ma chair indigne de souffrance,
Voici mon sang que je n'ai pas versé. (5)

Voici mon front qui n'a pu que rougir
Pour l'escabeau de vos pieds adorables,
Voici mon front qui n'a pu que rougir. (6)

Voici mes mains qui n'ont pas travaillé
Pour les charbons ardents et l'encens rare,
Voici mes mains qui n'ont pas travaillé. (7)

Voici mon coeur qui n'a battu qu'en vain,
Pour palpiter aux ronces du Calvaire,
Voici mon coeur qui n'a battu qu'en vain. (8)

Voici mes pieds, frivoles voyageurs,
Pour accourir au cris de votre grâce,
Voici mes pieds, frivoles voyageurs. (9)

Voici ma voix, bruit maussade et menteur,
Pour les reproches de la Pénitence,
Voici ma voix, bruit maussade et menteur. (10)

Voici mès yeux, lumineaires d'erreur,
Pour être éteints aux pleurs de la prière,
Voici mes yeux, lumineaires d'erreur. (11)

Hélas, Vous, Dieu d'offrande et de pardon,
Quel est le puits de mon ingratitude,
Hélas! Vous, Dieu d'offrande et de pardon! (12)

Dieu de terreur et Dieu de sainteté,
Hélas! ce noir abîme de mon crime,
Dieu de terreur et Dieu de sainteté, (13)

Vous, Dieu de paix, de joie et de bonheur,
Toutes mes peurs, toutes mes ignorances,
Vous, Dieu de paix, de joie et de bonheur, (14)

Vous connaissez tout cela, tout cela,
Et que je suis plus pauvre que personne,
Vous connaissez tout cela, tout cela, (15)

Mais ce que j'ai, mon Dieu, je vous le donne. (16)

* *
*

1. Это стихотворение¹, вошедшее в сборник «Sagesse», предназначалось первоначально для другого сборника — «Amour»², что небезразлично для понимания этого текста³. Ниже будет дан анализ некоторых черт структуры низших уровней этого стихотворения (с преимущественным вниманием к синтаксическим и морфологическим особенностям, используемым на более высоких уровнях уже для достижения эстетических целей); анализ строится таким образом, чтобы его результаты (применительно к рассматриваемым уровням), по возможности, позволяли бы осуществить синтез ряда особенностей описываемых уровней (естественно, что при таком подходе приходится игнорировать факты внешнего характера, даже если известно, какие вполне реальные фрагменты послужили Верлену для построения тех или иных уровней⁴).

¹ См. *Sagesse* par Paul Verlaine. Édition revue sur les manuscrits de l'auteur et accompagnée de notes et de variantes. Paris. 1911; Paris. 1937; *Sagesse*. Avertissement d'Ernest Delahaye. Paris, 1913; *Sagesse*, par V. P. Underwood. London, 1944.

² См. письмо к Э. Блемону от 19 октября 1875 года.

³ Ср. между прочим, в варианте, посланном Э. Блемону («*Lettres d'Angleterre*» — «*L'Artiste*». 1896 janv.): *Hélas! Vous Dieu d'amour et de pardon*; в каноническом тексте вместо *amour* находится *offrande*.

⁴ Ср. примеры заимствований из английских религиозных гимнов в этом стихотворении, указанные в книге — V. P. Underwood: *Verlaine et l'Angleterre*. Paris, 1956, стр. 226—227.

2. Введя символы S (строфа), A, B, C (стихи), \wedge (знак рифмы), — (знак отсутствия рифмы), общую формулу стихотворения, отражающую структуру строфы и порядок рифмовки, можно представить в следующем виде:

14 S (ABA) & 1 S (ABA) & 1 S (C).

Исключения из предписаний формулы минимальны и касаются лишь графических деталей — S 1—3: A (#) — A (!); S 6—7: A (#) — A (.); S 4—5, 8—11: A (.) — A (.); S 12 (дважды): A (.) — A (!).

3. Стихотворение легко делится на три части (I: обращение к богу; далее — D, S 1—4; II: адепт, он же автор, далее — E и его слабости, S 5—11; III: обращение к D, S 12—16), и это может быть показано как на высших (содержательных) уровнях, так и на собственно языковых (в частности, на морфологическом и на синтаксическом).

4. Различия между частями стихотворения и некоторые более частные детали могут быть проиллюстрированы рядом записей, использующих дополнительно следующие символы: P — предикат, N — имя, поп. — именительный, асс. — винительный, ген. — родительный, loc. — местный, obl. — косвенный, voc. — звательный (имеются ввиду функции), m — указание на 1 лицо в местоимениях (личных и притяжательных), v — указание на 2 лицо в местоимениях (личных и притяжательных), Adj. — прилагательное, Atg. — атрибут, Vb. — глагол, fin. — личные формы глагола, inf. — инфинитив, Imperg. — императив, perf. — перфект, C — придаточные группы, I · II · III (штрихи) — для обозначения одинаковых лексем.

Общий смысл S 1—3 сводится к тому, что D оказывает некоторое воздействие на E, в результате чего E получает связанный с этим воздействием новый предикат, т. е.:

S 1—2, A :	D → E ⊃
B :	E (P) ⊂
A :	D → E

В сокращенной грамматической записи S 1—3 могут быть представлены в следующем виде:

- S1. (mN'voc.) (v_{nom.} m_{acc.} Vb.'perf.)
& (N''_{nom.} Vb.perf.)
- S2. (mN'voc.) (v_{nom.} m_{acc.} Vb.'perf.)
(mN'voc.) (v N_{nom.} m_{acc.} Vb.perf.)
& (N_{nom.} Vb.perf.)
- S3. (mN'voc.) (v N_{nom.} m_{acc.} Vb. perf.)
(mN'voc.) (m_{nom.} Vb.perf. C_{acc.})
& (v N_{nom.} m_{loc.} Vb.perf.)
(mN'voc.) (m_{nom.} Vb.perf. C_{acc.}).

Заслуживает внимания в принципе одинаковое построение S 1—3 на грамматическом уровне и особенно S 1—2, а также то, что отношение, выраженное в А и В в S 1—2, как бы инвертируется в S 3, где можно бы было по образцу S 1—2 ожидать порядок стихов ВАВ (ср. грамматическую запись). Последнему наблюдению может быть поставлено в соответствие развитие темы отношения D—E в S 1—3, построенной по принципу постепенного возрастания активной роли E (от *vous m'avez blessé* через *votre crainte m'a frappé* к *j'ai connu*) за счет некоторого ослабления влияния со стороны D с тем, чтобы в дальнейшем показать мнимость и ложность такого развития темы, подчеркнув совершенно противоположное направление ее движения.

Грамматическая запись S 4 существенно отличается от записи S 1—3:

S4. (Imper. m N' _{acc.} v N''' _{loc.})
 (Imper. m N'' _{acc.} v N'''' _{loc.})
 (Imper. m N' _{acc.} v N''' _{loc.}).

Для I (S 1—4) в целом характерно: наличие форм, обычных для текстов с апеллятивной функцией (N_{voc.}, всегда развертывающееся в D, Imper.); отсутствие актуального действия и подчеркивание состояния, связанного с E и вызванного действием D; четкое различие 1 и 2 лица (в S 1—2 только в А, ср. *mon ... vous m' ... -ez, mon ... votre ... m'*; в S 3—4 и в А и В: *mon ... j'ai, votre ... moi; -ez mon ... votre; -ez ma ... votre*). Отмеченность S 4 внутри I очевидна; внутри S 1—3 выделяется S 1, так как именно здесь задана формальная структура (прежде всего для S 2—3) и общая тема стихотворения — *amour*, единственный раз названная явно (ср. дополнительную рифму в S 1 к *amour* — *blessure*, как и в S 4: *Vin — Pain — Vin*). Характерно, что и следующее за этим стихотворение (также предназначенное первоначально для сборника «*Amour*») с 1-го стиха S 1 вводит ту же тему (явно повторяющуюся лишь в последней строфе), обыгранную и на уровне звуковой организации:

Je ne veux plus aimer que ma mère Marie
Tous les autres amours sont de commandement.

5. После того как E получил новый P в результате воздействия со стороны D, система ценностей, с помощью которой раньше можно было охарактеризовать E, решительно изменяется: все прежние P (выступающие в тексте как существенные элементы) остаются, но меняются (или должно измениться) их значение: вместо — выступают, по крайней мере потенциально, +. Таким образом, II содержит последовательное перечисление элементов, существенных для характеристики E (наподобие различительных признаков) как в прошлом, так и в осуществляющемся будущем (см. таблицу).

прошлое (—)	составные элементы E	будущее (+)
que je n'ai pas versé indigne de souffrance qui n'a pu que rougir	sang chair front	pour l'escabeau de vos pieds adorables
qui n'ont pas travaillé	mains	pour les charbons ardents et l'encens rare
qui n'a battu qu'en vain	cœur	pour palpiter aux ronces du Calvaire
frivoles voyageurs	pieds	pour accourir au cri de votre grâce
bruit maussade et menteur	voix	pour les reproches de la Pénitence
lumières d'erreur	yeux	pour être éteints aux pleurs de la prière.

«Кровь», «плоть», «глаза», «голос», «лоб», «руки», «стопы» как составные элементы человека (причем не только в физическом плане) подчеркиваются постоянно — и в «Sagesse»:

... Tu vois

Mon flanc percé, mon cœur qui rayonne et qui saigne,

Et mes pieds offensés que Madeleine baigne

De larmes, et mes bras douloureux sous le poids

De tes péchés, et mes mains!

Que ma Chair et mon Sang, ma parole et ma voix. (IV, I)
(Ср. mon vieux cœur, le sang de mon vieux cœur, mes yeux,
sa main, ma blessure, voix dure и т. д. в I, I);

— и в стихотворениях, предшествующих этому сборнику:

Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous

Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches

Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux

Que le vent du matin vient glacer à mon front.

Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,

(«Romances sans paroles». Green)

(ср. *voici mon cœur, qui ne bat que pour vous*

со следующим стихом из анализируемого здесь стихотворения:
voici mon cœur qui n'a battu qu'en vain).

Общая содержательная схема II (S 6—11) может быть записана в виде:

S 6—11, A:

E (P' (—)) ⊃

B:

E (P' (+) e D) ⊂

A:

E (P' (—)), т. е.

если E (в A) обладал предикатом P' с отрицательным значением, то E (в B) будет обладать тем же предикатом P', но с положительным значением, причем этот P' входит в описание D (включается в него, связан с ним, хотя и не является, строго говоря, его различительным признаком, играя внешнюю роль)

и т. д. Следовательно, и в I развивается тема мыслимого соединения (разумеется, для D частного) E и D, возможного для E в силу того, что E («*bléssé d'amour*») и D становятся обладателями общего предиката P'.

В сокращенной грамматической записи S 5—11 могут быть представлены в следующем виде:

S 5. *Voici m N' _{nom.} que ne Vb.^{'''} pas*
Voici m N'' _{nom.} Atr.
Voici m N' _{nom.} que ne Vb.^{'''} pas,

где N' — *sang*, N'' — *chair*; m — *mon V ma* в зависимости от связи с N' или с N'', а Atr. разворачивается в Adj. + Nom._{obl} (*indigne de souffrance*).

S 6—8. *Voici m N' _{nom.} qui ne Vb.^{'''} que V pas*
Pour N'' V Vb.^{'''}
Voici m N' _{nom.} qui ne Vb.^{'''} que V pas.

где N' — *front V mains V coeur*; m — *mon V mes* в зависимости от N'; N'' разворачивается в N + vN_{gen.} Adj или в NAdj & NAdj; Vb.^{'''} разворачивается в инфинитивную конструкцию.

S 9—11. *Voici m N' _{nom.} Atr.*
Pour N'' V Vb.^{'''}
Voici m N' _{nom.} Atr.,

где N' — *pieds V voix V yeux*; m — *mes V ma* в зависимости от N'; Atr. разворачивается в NAdj. или AdjNom_{obl.}; N'' разворачивается в NN_{gen.}; Vb.^{'''} разворачивается в инфинитивную конструкцию. Ср. соответственно S 5—11.

Не говоря об исключительном единстве построения всех S в II, очевидном из записи, стоит указать ряд деталей: S 5 в II (как и S 1 в I) задает тему и форму для остальных S в этой части; поэтому по сравнению с S 6—11 в S 5 отмечаются некоторые черты гипертрофированной организации (как и S 1 для I): трехкратное *voici* (в варианте Э. Блемона: *Prenez mon sang*), включение в S двух составных элементов E одновременно (*sang, chair*), тема носового *ā* во всех трех стихах; следует отметить, что N_{nom.} в S 5—7 всегда выражается словом с носовым гласным (*sang, front, mains*), подкрепляющимся целым рядом носовых гласных в тех же S: в S 5—8 их 25; N_{nom.} в S 8 выражен словом без носового гласного, но при этом слове стоит *mon*, тогда как в S 9—11 *mon* при N_{nom.} исключается, во-первых, и, во-вторых, общее количество носовых гласных в этих строфах — всего 4; любопытно, что описанная на грамматическом уровне граница между S 8 и S 9 отмечается и на звуковом уровне: в S 8 — 7 носовых гласных и едва намечающаяся в предыдущих S тема *r*, тогда как в S 9 — ни одного носового

гласного (единственный случай!) и неожиданная лавина *r* — 10, особенно подчеркнутых в В: *Pour accourir au cri de votre grâce* (ср. также S 11, где *llr* при одном носовом гласном)⁵. Для II в целом характерно отсутствие всякого действия в настоящем: Vb._{fin.} отнесен в придаточные предложения (и то только в S 5—8), где содержится описание предыстории: Vb._{inf.} встречается лишь в В в S 8—9, 11 в оборотах со значением цели, связанных с планом будущего. Вместо равновесия 1 и 2 лиц в I здесь полное преобладание 1 лица (оно в каждой S по два раза), тогда как изредка встречающееся 2 лицо (S 6 и 9) служит лишь для напоминания о D.

6. В III (S 12—15), функционально (обращение Е к D) и отчасти композиционно воспроизводящей I и противостоящей в этих же отношениях II, подчеркивается тема контраста, противоположности D и Е, несмотря на возникший в II мотив их объединения по некоторым характеристикам; при этом отчет ведется от D (а не от Е, как в II). Содержательная схема может иметь вид:

S 12—15, A: D (P'(+))
 B: E (P'(-))
 A: D (P'(+)), т. е.

D обладает предикатом P' с положительным значением, тогда как Е обладает тем же (или принадлежащим к той же области) предикатом P', но с отрицательным значением. Таким образом, эта схема, в сущности, является другой формой записи схемы для II с той разницей, что причинно-следственные отношения исключаются, изложение становится дискретным (именные фразы), распадаясь на серию восклицаний (ср. междометия и звательные формы), сближающих III с заклинанием; смысловые разрывы и контрасты подчеркнуты отсутствием указания на включенность P, связанных с Е, в круг P, характеризующих D (в отличие от II).

Сокращенная грамматическая запись S 12—15 может выглядеть так:

N'_{voc.} N''_{gen.}
 N''''
 N'_{voc.} N''_{gen.}

где N' — всегда D; N'' — *offrande, pardon, terreur, sainteté, paix, joie, bonheur*; N'''' разворачивается в именную группу с прилагательным и местоимением (указательным или иным) и т. д.

Из других замечаний об этой, наименее единообразной группе S, заслуживают внимания следующие: выделение S 12 с по-

⁵ Ср. любопытный пример подобного распределения (близкого к дополнительному) носовых гласных и плавных в «Les chats» Бодлера (особенно во второй строфе). См. R. Jakobson, C. Lévi-Strauss. «Les chats» de Charles Baudelaire. — «L'Homme» 1962 janv. — avr., стр. 11—12.

мощью анафорического *Hélas* в А, перемещенного в S 13 в В; звуковые усиления (S 12: *pardon — de mon — pardon*, S 13; *abîme — crime*, S 14: *bonheur — peurs — bonheur*); особая структура S 15 (отсутствие N'voc, трансформированного в N'nom, наличие Vb.fin., переход к глагольной фразе, ср. также S 16) с переключкой ее с S 3: *vous connaissez tout cela, tout cela* при *j'ai connu que tout est vil* (характерно, что в S 15 *tout cela*, в частности, разворачивается в: *que je suis plus pauvre que personne*, связанное с *que tout est vil*), причем *vous connaissez* в S 15 фактически отвергает претензии Е на знание (*j'ai connu*) или делает это знание у Е неизмеримо меньшим и зависимым от знания у D.

Заключительная S 16, связанная с В в S 15 рифмой и изолированная ото всего предыдущего, возвращает к теме связи Е с D: (D(P', P'', P''', ..., Pⁿ(+)) & E(P(-))) ⊃ E ∈ D, т. е. D обладает всем множеством положительных предикатов, E — лишь отрицательным; из этого следует, что E должен стремиться к D, к включению в него и растворению в нем. Тем самым в более завуалированном виде через всё стихотворение проходит тема связи Е и D, с большей аналитичностью и наглядностью (выявленность *amour*) представленная в «Sagesse» IV, 1—9 («мистический диалог», где 9: *pauvre âme, c'est cela!* соответствует S 16 и в этом стихотворении). Некоторые другие особенности звуковой организации этого текста указаны в другом месте.

Общая организация (на разных уровнях) этого стихотворения отражает целый ряд устойчивых признаков поэтических текстов этого жанра, неизменных во времени, пространстве или языке.

III. ОБ ОДНОМ ПРИМЕРЕ ЗВУКОВОГО СИМВОЛИЗМА (РИГВЕДА X, 125).

Анализируя звуковую структуру этого гимна Ригведы, не трудно прийти к заключению о высокой степени ее организации, исключающей предположение о случайности. Ср. *amantàvo mām tā upa ksiyanti* «не понимающие, со мной они остаются», где звуковое тождество распространяется на шесть фонемных сегментов; *śrnóty ... śrudhī śruta śraddhivām te vadāmi* «слышит .. внемли, о знаменитый! достоверное тебе говорю», где, помимо бросающегося в глаза повторения, есть и более сокровенный ряд ... *ivam ta|i vadām|i* (два одинаковых отрезка, если не считать *t||d, am||a...m*); цепь ... *yá ... yó ... yá ... yá ... yá ... yu ... ya ...* — все эти примеры из стиха 4; *idām vadāmi* «это я говорю» (*i-dām||dām-i* и *i-dām|| (v)a-dām(i)*), перебиваемое цепью сегментов *tam (-tam —*

tām — *tām* — *tam* — *tām* — *tām* — *tām*, ср. еще — *dhām*) в стихе 5; *purutrā bhūristhatrām bhūry* и *tām mā d(evā)* в стихе 3; *ahām sōtam āhanāsam* «я Сому буйного (несу)», где *ahām sōm ... || āhan ... sam* и *ahām dadhāmi* в стихе 2 и т. д. почти в каждом из 8 стихов гимна.

Тем не менее, две особенности звуковой организации текста гимна следует признать из ряда вон выходящими; первая: в коротком гимне более 60 раз повторяется сочетание двух звуков *ām/ām* (ср. еще 20 сочетаний *ān/ān* и, что менее важно, более десятка сочетаний других гласных с *m/m* или *n/n*), вторая: около 50 раз встречается сегмент, состоящий из *v* с последующим гласным (из них около 30 случаев, т. е. в 60%, *vā*). Оба этих типа сочетаний резко выделяются среди других встречающихся в тексте гимнов сочетаний, создавая в некоторых стихах основную звуковую тему, ср. 5; *ahām evā svayām idām vadāmi justam devēbhir utā manusebhih | yām kāmāye tam-tam ugrām krnōmi tām brahmanam tām rsim tām sumedham* (16 *ām*)

Чрезвычайно характерно распределение сочетания *v* + гласный по стихам: 1—6 раз, 2—5 раз, 3, 4, 5 — по 4 раза, 6—7 раз, 7—7 раз, 8—11 раз (возрастание числа этих сочетаний в крайних стихах с пиком в конце); следует отметить, что иногда указанное сочетание расширяется за счет предшествующего ему гласного, ср. *ave* — *avā* — *āva* — *ivī* — *āvi* — *ive* в стихе 6; не случайно и то, что в последнем стихе 8 наибольшее количество сочетаний *v* с гласным: здесь это сочетание, повторяясь, создает впечатление магического заклинания:

ahām evā vāta iva prā vāmy ārabhamānā blūvanāni vīsvā | parō divā parā enā prthivyaitāvati mahinā sām babhūva ||

Любопытно, что в других гимнах (в частности, в смежных) общее количество подобных сочетаний несравненно меньше и лишь в самых редких случаях приближается к указанному числу (ср. X, 124, 7 или X, 128, 2, где оно равно 8).

Объяснение предпочтению, которое отдается в гимне X, 125 сочетаниям типа *ām/ām* и *vā(vi, ve, vo)*, лежит, кажется, в теме гимна и в его авторе. Гимн посвящен богине речи (слова) *Vāc Ambhrnā*, как ее называют комментарии (ср. у Саяны: *Vāc* — дочь великого риши *Ambhrna*).

Табуистические соображения и, в частности, то, что гимн произносит сама богиня, привели к тому, что слово *Vāc* или *vāc* «слово», *vac-* «говорить» отсутствует в гимне, что компенсируется намеками на уровне звуковой организации с помощью *va* и проч. (\rightarrow *Vāc*) и *ām|ām* (\rightarrow *Āmbhr̥nī*; ср. последовательности ... *ām bhūry* ..., ... *am(bi)bharmy* и под., еще полнее указывающие на это имя или даже по элементам содержащие его), и на лексическом — дважды повторенным *vādami* «говорю» (семантическое и звуковое подобие *Vāc*, *vāc*, *vac-*), находящимся в стихах 4 и 5, т. е. именно там, где слог *vā* и под, встречается реже всего (небезынтересно, что в стихе 1 сочетания с *v-* отмечены исключительно в названиях богов). Обыгрывание названия (более редкого) *Āmbhr̥nī* с помощью *ām|ām* можно объяснить подчеркнутым в гимне мотивом воды, моря (известно, что *ambhr̥na* значит «влажный» и относится к классу водных мифологических существ). Наконец, если говорить о концептуальной схеме гимна, стоит обратить внимание на стихи 7 и 8, где слово/речь выступает, как можно думать, в той же функции, что и мировое дерево, соединяя все миры (ср. позднейшие древнеиндийские учения о слове, а также о Логосе в древнегреческой философии)*.

* Коррективное примечание. Совсем недавно была опубликована часть записей Соссюра по поэтике, где развиваются, в частности, сходные идеи. См. *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. «*Mercure de France*» 1964 février, стр. 250—251.

К СТРУКТУРЕ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ НОНСЕНСА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИМЕРИКОВ Э. ЛИРА)

(*NONSENSE POETRY*)¹

Д. М. Сегал, Т. В. Цивьян

Лимерик — специфически английский жанр² поэзии нонсенса — обязан своим расцветом Эдварду Лиру, этому, по словам Г. Честертона, «яркому, романтичному и самому искреннему шутнику викторианской эпохи»³.

В словаре Вебстера лимерику⁴ дается следующее определение (оно повторяется и специальными литературоведческими словарями): «стихотворение — нонсенс, состоящее из пяти анапестических строк; рифмуются 1-я, 2-я и 5-я строки, содержащие по три стопы, и 3-я и 4-я, содержащие по две стопы. 3-я и 4-я строки могут объединяться в одну четырехстопную, с цезурой после второй строки и внутренней рифмой. Тогда лимерик будет состоять из четырех строк.

Эдвард Лир не был изобретателем лимериков (кстати, он никогда не пользовался этим названием, заменяя его «nonsense rhyme»). Не говоря о том, что вообще это фольклорный жанр, следует упомянуть вышедшую в Англии в 1820 (или 1821) году книгу “The history of sixteen wonderful old women”, содержа-

¹ Нам не удалось найти удовлетворительного эквивалента термину «nonsense»; «бессмысленный», «шуточный», «заумный» — все это весьма приблизительно, так что было сочтено возможным оставить этот термин без перевода.

² Хотя сходные формы обнаружены в классической и поздней латыни. См. об этом В. Johnson, *New rhyming dictionary and poet's handbook*, New York, 1957, стр. 37.

³ См.: G. K. Chesterton, *Victorian age in literature*, London, 1936, стр. 153.

⁴ Происхождение слова «лимерик» неясно, вернее не ясна его связь с названием ирландского города Лимерик. Наиболее разумно предположить, что оно возникло благодаря игре в составление шуточных стихов, когда надо было хором повторять рефрен: «Will you come up to Limerick?» См., например, J. T. Shipley (ed.), *Dictionary of world literary terms*, London, 1955, стр. 252; В. Stevenson, *The home book of quotations*, New York, 1935, стр. 1158.

щую 16 лимериков. Есть все основания предполагать, что она послужила Лиру моделью, которой он следовал весьма точно⁵.

Исследование лимериков интересно благодаря основной особенности этого жанра: лимерики принадлежат к тому роду поэзии, который можно условно назвать «поэзией синтеза». Несложные и в то же время жестко фиксированные формальные правила составления лимериков (т. е. алгоритм синтеза) доступны каждому. Поэтому сочинение лимериков превращается в игру-соревнование, когда лимерик партнера интересен и значим в сравнении со своим собственным⁶. Естественно, что лимерик — не единственный вид «поэзии синтеза», ср. хотя бы буриме, частушки, индонезийские пантуны и т. п.

В соответствии с указанной особенностью лимерика предполагается представить его структуру в виде правил синтеза, возможно более подробных. Лимерики Лиры более всего подходят для этой цели благодаря их формальной стереотипности и точному следованию избранной модели.

Приведем три лимерика Лиры⁷, соответствующих наиболее распространенному образцу:

1. There was a young person of Crete,
Whose toilette was far from complete;
She dressed in a sack, spickle-speckled with black,
That ombliferous person of Crette (стр. 13).
2. There was an old man with a gong,
Who bumped at it all the day long;
But they called out, «O law! you're horrid old bore!»
So they smashed that old man with a gong. (стр. 6)
3. There was a young lady whose chin
Resembled the point of the pin;
Se she had it made sharp, and purchased a harp,
And played several tunes with her chin. (стр. 8)

1. Содержательная схема лимерика.

За каждой строкой закреплена определенная логическая нагрузка (предусмотрено ограниченное число вариантов).

1-я строка. Называние героя (субъект).

⁵ См. об этом: E. Partridge, Here, there and everywhere. London, 1950, стр. 163.

⁶ Правила игры в лимерики (The game of limericks) изложены в уже упомянутой работе Б. Джонсона (стр. 457). Точное их соблюдение предусматривает не чтение, а пение лимериков, для чего существует специальная мелодия.

⁷ Все тексты цитируются по книге: E. Lear, The complete Nonsense, London, 1947. (Содержит 212 лимериков). Поэтому в дальнейшем будут просто указываться страницы.

- 2-я строка: Сообщение либо о качестве героя, либо о предмете, которым он обладает (атрибут). Качество проявляется в действии, а не сообщается в виде эпитета (см. 2-й лимерик: человек (такой, что) он целый день бил в гонг).
- 3-я строка: Предикат а) Реализация свойства самого героя или предмета, ему принадлежащего (См. 3-й лимерик: леди с острым подбородком «наточила его и купила арфу...»).
- б) Реакция окружающих на свойство героя или принадлежащего ему предмета (см. 2-й лимерик: «Но они закричали: «Боже! Вы ужасный старый зануда!»).
- 4-я строка: а) Продолжение предиката (см. 3-й лимерик: «... и подбородком играла разные мелодии»).
- б) Результат предиката.
- а) герой награждается эпитетом (см. 1-й лимерик: «That ombliferous (выдуманное слово) person...»).
- б) герой подвергается воздействию других лиц (см. 2-й лимерик: «И они пристукнули этого старика с гонгом»).

Эта простая логическая схема схожа со схемой распространенной у нас игры в «чепуху», где, как и в лимерике, комический эффект создается случайностью конкретных элементов при жестких правилах их набора: 1) *кто он*; 2) *кто она*; 3) *где*; 4) *когда*; 5) *что делали*; 6) *что сказал он*; 7) *что сказала она*; 8) *что из этого вышло*. 1-й вопрос «чепухи» (субъект) соответствует 1-й строке лимерика. 2-й вопрос исключается, так как в лимерике действует только один герой; правда, в каком-то смысле, вторым героем можно считать «предмет обладания», к которому в большинстве случаев непосредственно относится предикат. Например,

There was a young girl of Majorca
Whose aunt was a very fast walker;
She walked seventy miles, and leaped fifteen stiles,
Which astonished that girl of Majorca (стр. 53).

Указание и места, и времени в «чепухе» факультативно; в лимерике место называется почти всегда, хотя это название места (в большинстве случаев реальное географическое название) здесь играет особую роль, относясь к формальным средствам, о чем будет сказано ниже. 5-й вопрос соответствует предикату лимерика, т. е. 3-й или 3-й и 4-й строкам. 6-й и 7-й вопросы формально совпадают с достаточно часто применяющимся диалогом героя с окружающими (например, "When they said,

"Is it hot?" he replied, "No, it's not", .: стр. 52). Наконец, 8-й вопрос «Что из этого вышло?» настолько точно соответствует последней строке лимерика, что целесообразно сохранить за ней именно эту формулировку, несмотря на ее несоответствие обычной терминологии.

Такое совпадение кажется достаточно примечательным. Игра «чепуха», в сущности, является единственным воплощением нонсенса на русском материале, причем нонсенс понимается терминологически именно в английском смысле: на содержание не налагается никаких ограничений, и вместе с тем обязательно применение строгих формальных правил. Иными словами, нонсенс предполагает перенесение центра тяжести на обозначающее. Связь обозначающего с обозначаемым отходит на второй план, хотя и не исчезает совершенно: в каждом отдельном знаке она сохраняется неискаженной, нарушение происходит в синтаксисе знаков, когда соблюдаются правила сочетания обозначающего, а не обозначаемого. Поэтому обозначающее — в данном случае система языка — является самодовлеющим, в то время как обозначаемое — система мира — есть лишь функция от первого и моделируется только средствами языка. Полученная таким образом картина мира случайна, она может либо совпасть с действительной (тогда исчезает комический эффект), либо не совпасть с ней. В последнем случае реконструировать истинное положение вещей будет весьма затруднительно именно потому, что такое несовпадение случайно (здесь не существует простейшего соотношения «наоборот», как в известном перевертыше «ехала деревня мимо мужика», где применение одного правила позволит восстановить действительность) и возникает именно благодаря соблюдению некоторых формальных штампов, гарантирующих грамматическую правильность произведения. Крайне показателен в этом отношении следующий лимерик Лира:

There was an old person of Bow,
Whom nobody happened to know;
So they gave him some soap, and said coldly, «We hope
You will go back directly to Bow!»

В этом, очевидно, и заключается главная прелесть сочинения лимериков и других видов поэзии нонсенса (так называемых light verse) — неожиданность картины мира, получающейся в результате, что достигается нарушением обычных соотношений между системой мира и системой языка. Обычно система мира выражается через систему языка таким образом, что последняя является лишь вспомогательной — этим обеспечивается истинность картины мира. Правила создания нонсенса предоставляют неограниченные возможности создания мира по своему усмотрению благодаря применению такого простого спо-

соба, как абсолютизация формальных средств (в данном случае — системы языка).

II. Формальная схема лимерика (взяты наиболее типичные случаи).

Формальные средства в лировских лимериках выступают в жестко фиксированном наборе с ограниченным числом вариантов. Такой набор существует отдельно для каждой строки, поэтому разнообразие в построении лимериков дополнительно достигается разным сочетанием строк. Структура лимерика разработана вплоть до конкретных лексем (обладающих, правда, разной степенью обязательности), места которых определены более или менее строго. В этом смысле особенно показательна 1-я строка, где пустая клетка оставлена только для одного слова при том, что известна: 1) семантическая группа, из которой оно должно быть взято, и 2) его ритмическая структура. Из-за таких особенностей 1-й строки здесь приводится не символическая, а реальная ее запись:

1-я строка

- 1) [There] & 2) [was V lived] & 3) [a(n)] & 4) [young V old] & 5) [person V man V lady] & & 6) [of (название реального места)] V V[with a (beard, nose, gong...)] V V[on a (hill, some rocks...)] V V[in (a) (tree, boat, green, red...)] V V[at (a) (junction; встретилось один раз)] V V[whose (nose, mind, daughter...)] V V[who (supposed, said...)]

2-я строка.

2-я строка представляет собой законченную (за немногими исключениями) фразу вида Subj. + (Adv.) + Praed + ... (Obj. dir. V Obj. obl. V Adv.). Subj., выраженный либо местоимением who, либо сочетанием whose + Subst., как правило, стоит на первом месте. Если эти именно элементы отсутствуют, то они либо перенесены в 1-ю строку (см. лимерики, приведенные выше), либо подразумеваются, например:

There was and old person of Pinner

(who was) As thin as a lath, not thinner... (стр. 201)

Praed., выраженный (как и в других строках) претеритными индикативными формами вспомогательных (had, was, were), или любых значимых глаголов, в большинстве случаев следует непосредственно за Subj. (who lived, opened, held, said и т. д.), но может также отделяться от него адвербом (... Whose lovers completely forsook her... стр. 29).

3-я строка

а) До цезуры. В статистическом большинстве случаев первая половина 3-й строки имеет следующий вид:

(Conj.) + Subj. + Praed. + ...

Conj. → so V but V till V when ...

Subj. → Pron. pers. (he V she V they) V Subst.

Praed. → Verbum dicendi (said, cried, asked ...)

После Verbum dicendi обычно следует прямая речь (oratio directa).

б) *После цезуры*. Строение второй половины в содержательном смысле неразрывно связано с первой и в силу этого трудно предсказуемо формально: далее могут идти однородные сказуемые (например, "... He sate in the water and drank bottled porter ..." стр. 203), развернутый адverb (например, "... Which he took with a spoon, by the light of the moon", стр. 54) и т. д. Можно лишь с большей или меньшей вероятностью предположить, что, если:

До цезуры When + they + Verbum dicendi + Oratio directa, то *После цезуры* Pron. (he V she) + (Adv.) + Verbum dicendi + Oratio directa.

Например: "When they said "You are wrong!" He merely said "Bong"!" (стр. 192, см. также стр. 7, 13, 16, 50, 68, 80, 99, 103, 105, 106, 109 и т. д.).

4-я строка

Разбор структуры 4-й строки удобнее начинать справа налево, так как в конце ее повторяются конечные элементы 1-й строки [максимум 4/, 5/, 6/ минимум 6/]. Структура определяется 1-м словом:

β) which → (Adv.) + V. + (that) ... + (4/ + 5/) + 6/, например,

1-я строка

There was an old person of Bromley ...

That unpleasing person of Bromley (стр. 201)

There was an old man at a station,

Who made a promiscuous oration,

But they said, "Take some snuff! — You have talk'd quite enough,

You, afflicting old man at a station!" (стр. 207)

β) which → (Adv.) + V. + (that) ... + (4/ + 5/) + 6/. Например,

4-я строка

There was an old man whose despair ...

Which partly assuaged his despair. (стр. 200)

There was an old man of Dunrose ...

Which soothed that old man of Dunrose. (стр. 202)

б) Conj. a) so → Pron. pers. (he V she V they) + (Adv.) + V. + ... + (4/ + 5/) + 6/,

например,

There was an old man of Berlin ...

So they baked that old man of Berlin.

β) And V But V That → ... V + ... + 6/, например,

But returned in the evening to Anerley (стр. 46),

And sent to her Pa' at Marseilles (стр. 20)

That she very soon went back to Dorking (стр. 15).

III. Стихотворная схема лимерика.

1. $\cup \downarrow \cup \downarrow \cup \downarrow (\cup) A$
2. $\cup \downarrow \cup \downarrow \cup \downarrow (\cup) A'$
3. $\cup \downarrow \cup \downarrow B: \cup \downarrow \cup \downarrow B'$
4. $\cup \downarrow \cup \downarrow \cup \downarrow (\cup) A$

Широко применяется спондей; чаще всего он встречается в 1-й стопе 2-й строки. В 1-й и 4-й строках обязательна абсолютная рифма. Вообще Лир предпочитает полные рифмы, так что по большей части рифмующиеся слова являются минимальными парами, например, *dish-fish, gong-long, wife-life, Nile-file, South-mouth, rocks-box* и т. д.⁸

На основании этих данных о структуре лимерика можно конструировать такую схему, в которой уже произведен отбор обязательных (или рекомендованных) лексем, так что остается заполнить пустые клетки лексемами, соответствующими требованиям размера и рифмы, о которых уже было сказано:

- a) 1. There was an old person of $\downarrow (\cup) A$
 2. Who had $\cup \downarrow \cup \downarrow (\cup) A'$
 3. When they said « $\cup \downarrow$ » B: he replied « $\cup \downarrow$ » B'
 4. That $\cup \downarrow \cup$ old person of $\downarrow (\cup) A$
- b) 1. There lived a young lady in $\downarrow (\cup) A$
 Whose $\cup \downarrow$ was $\cup \downarrow \cup \downarrow \cup \downarrow (\cup) A'$
 She \cup (Verb) $\cup \downarrow B!$ $\cup \downarrow \cup \downarrow \cup \downarrow B'$
 Which \cup (Verb) that young lady in $\downarrow \cup A$.

Мы приводим собственный лимерик, составленный по такого рода схеме:

There was an old lady of Cloves,
 Who wore boots instead of the gloves;
 When they asked for a hand, she could not understand,
 That quadrupedous lady of Cloves.

Смысловая строка лимериков (в особенности лировских) есть функция от формы. Поэтому ядром, определяющим содержание лимерика, являются, в сущности, две пары рифм, объединяющие одна — 1-ю, 2-ю и 4-ю строки, а вторая — две половины 3-й строки. Обычно составление лимерика начинается с нахождения последнего слова 1-й строки (географического названия, личного имени, прозвища и т. п., к которому подбирается возможно более точная рифма — *Prague-plague, Bute-*

⁸ Смелые рифмы (вроде *Abruzzi — his foot see*) встречаются у Лира только случайно. (См. об этом E. Partridge, указ. соч., стр. 169).

flute, Quebec-neck⁹ и т. д.); Лир часто обыгрывает одно и то же слово, подыскивая к нему несколько рифм, например, pose suppose (стр. 4) toes (стр. 23) repose (стр. 58) grows (стр. 175) и т. п.

Наибольшая свобода, «собственно творчество» проявляется у Лира в подборе эпитета в последней строке, где он старается найти необычно звучащее (часто выдуманное) слово, создающее комический эффект (globular, intrinsic, whimsical, ecstatic, ombliferous и т. д.)¹⁰.

Лимерик, ставший чуть ли не единственно благодаря Лиру необычайно популярным в странах английского языка¹¹, где с ним связаны имена известнейших писателей, например, У. де ла Мара, О. Холмса, Р. Киплинга, У. Монкхауса, О. Нэша и др.¹², претерпел значительные формальные изменения, отойдя от лировского образца. Прежде всего несравненно шире используется звукопись, необычные и сложные рифмы или неожиданное отсутствие рифмы¹³, игра слов, искажение слов, индивидуальные неологизмы и т. п., например,

⁹ Интересно сопоставить два лимерика, построенных на этой рифме:

1) Э. Лир.

There was an old man of Quebec,
Who was buried in snow to the neck;
But he cried, "With a needle, I'll slay you, O, beedle!"
That angry old man of Quebec.

2) Р. Киплинг.

There was a small boy of Quebec,
Who was buried in snow to the neck;
When they said "Are you friz?" He replied "Yes, I is —
But we don't call this cold in Quebec."

¹⁰ Мы не касаемся здесь лексики Лира, достаточно подробно описанной в упомянутой работе Э. Патриджа в главе "The nonsense words of Edward Lear and Lewis Carroll."

¹¹ Нам известна одна попытка сочинения лимериков на французском языке — это «Vers nonsensiques» Жоржа дю Морье (George du Maurier), например,

Un marin naufragé (de Doncastre)
Pour prière au milieu du désastre
Répétait à genoux
Ces mots simples et doux:
«Scintillez, scintillez petits astres!»

¹² См. например, Subject index to Poetry for children and young people. Chicago, 1957.

¹³ Ср. знаменитый лимерик У. С. Гилберта (W. S. Gilbert):

There was an old man of St. Bees,
Who was stung on the arm by a wasp.
When they asked, "Does it hurt?"
He replied, "Not at all,
But I thought all the time 't was a hornet."

A tutor who tooted the flute
 Tried to tutor two tutors to toot.
 Said the two to the tutor.
 "Is it harder to toot or
 To tutor two tutors to toot?"

(Carolyn Wells)

Жесткая формальная схема лировских лимериков, предусматривающая использование специальных конструкций и определенных лексем, теряет свою обязательность и часто вообще не применяется:

As a beauty I am not a star,
 There are others more handsome, by far,
 But my face — I don't mind it,
 Because I'm behind it,
 't is the folks in the front that I jar. (A. Euwer).

Наряду с этим существуют связанные стихотворения, каждая строфа которых написана в форме лимерика (например, "The old man of Torbay", стихотворение, состоящее из 4-х стрóf, "The carnivorous Cow" — из 2-х стрóf и т. д.). Разнообразие формы заставляет подходить к «нелировским» лимерикам с другой стороны, а именно — не пытаться определить формальный каркас, (он будет либо стереотипным, либо единственным в своем роде), а скорее изучать соотношение обозначаемого и обозначающего и соответственно возможность установления по искаженной картине мира действительной. Такой вопрос может встать, благодаря существованию «осмысленных» лимериков, в которых содержание подчинено определенной логике, хотя бы и не соответствующей здравому смыслу, например,

There once was an old man of Lyme,
 Who married three wives at a time;
 When asked, "Why a third?"
 He replied, "One's absurd!
 And bigamy, sir, is a crime".

(W. C. Monkhouse) ¹⁴

(В реальной действительности из запрещения двоеженства тем более вытекает запрещение многоженства; в мире лимерика — многоженство является средством не совершить преступного двоеженства).

Выше были приведены некоторые предварительные соображения о структуре английского нонсенса. Естественно, что для их подтверждения и развития или опровержения следует заняться непосредственным анализом. Лимерики, благодаря своей

¹⁴ Лимерики цитируются по следующим изданиям (кроме уже указанных): *My American heritage*. New York, 1949; *The Faber book of nursery verse*. London, 1958; *The Oxford book of light verse*, 1938; E. Johnson *Anthology of children's literature*, Boston, 1948; L. Untermeyer, *This singing world: an anthology of modern poetry for young people*, New York, 1929.

краткости и большому разнообразию, чрезвычайно удобны для этой цели. Поэтому можно надеяться, что именно они послужат ключом для проникновения в специфику нонсенса и приходу комического эффекта в *light verse*¹⁵.

¹⁵ К сожалению, нам не удалось ознакомиться с рядом литературоведческих работ, посвященных проблемам поэзии нонсенса (например, E. Cammaerts, *Poetry of nonsense*, 1926; R. В. Heilman, *Lear word*. In: *English Institute Essays*, 1948 и т. д.).

ОБ ОДНОМ СПОСОБЕ ОБРАЗОВАНИЯ НОВЫХ ЗНАЧЕНИЙ СЛОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА (ИРОНИЧЕСКОЕ И ПОЭТИЧЕСКОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ Ал. БЛОКА «НЕЗНАКОМКА»).

3. Минн.

1. Главным аргументом в пользу мысли о невозможности применять структурные методы к анализу произведений искусства обычно выступает тезис об их неповторимости, предельной «индивидуализированности». Могут ли существовать «стандартизованные» методы изучения объектов, каждый из которых принципиально неповторим?

2. Между тем, по-видимому, все исследователи согласятся, что любой художественный текст не является нерасчленимой, элементарной единицей (ведь иначе невозможны были бы нетрадиционные изучения тематики, «образов», стилистики и т. д.; литературовед и читатель могли бы сопоставлять лишь целые тексты друг с другом, что, естественно, не подтверждается ни практикой науки, ни повседневным читательским опытом). Самый «неповторимый» текст имеет множество уровней, и на каждом из них он может члениться на элементы и группы с выделением правил их синтагматики.

3. При этом, однако, неизбежно окажется, что:

3.1. либо «абсолютно неповторимое» в целом расчленился на элементы и правила их сочетаемости, повторяющиеся во множестве текстов (интуитивно ощущаемых как родственные данному в том или ином отношении)¹,

3.2. либо те или иные элементы и правила их комбинации, с нашей точки зрения (или даже со всех имеющихся точек зрения), абсолютно нигде, кроме данного текста, не встречающиеся

¹ Там, где наша память не находит никаких аналогий, память более совершенная их, разумеется, может обнаружить.

ся, в нем самом реализуются только через ряд повторов².

4. В этом последнем смысле, собственно, не оказывается принципиального различия между повторяющимся во многих текстах, традиционным, и «абсолютно неповторимым». Сходными, следовательно, окажутся и методы анализа, различаться же будет лишь объем понятия «текст»: в первом случае «текстом» будет группа произведений (например, творчество писателей какого-то направления)¹; во втором — одно произведение.

5. Эти положения иллюстрируются частным примером — анализом одного из способов создания новых значений, специфических, по-видимому, только для одного текста — стихотворения Ал. Блока «Незнакомка»³. Выбор текста обусловлен, в частности, тем, что:

5.1. «Незнакомка» интуитивно оценивается и читателями, и исследователями как одно из наиболее совершенных произведений поэта, т. е. именно таких, которые мы охотнее всего наделяем эпитетами «непревзойденный», «непостижимо прекрасный» и т. п.;

5.2. Ал. Блок, как известно, всю жизнь был сторонником «органического», «синтетического» познания мира, считавшим интуицию художника неизмеримо более приспособленной, чем разум исследователя, для осознания сущности бытия⁴. Он всегда был чужд рационалистического (формалистического — в частности) «конструирования» произведения искусства. Творчество Ал. Блока также воспринимается скорее как взволнованная исповедь, чем как сознательно «построенная» картина действительности. В произведениях такого типа, отталкивающихся от всякого подчеркивания «принципов конструирования», особенно интересно обнаружить стройную систему, целостную структуру.

² Более того: можно предположить, что чем неповторимее «прием» (сигнал образования в тексте дополнительных, новых значений у языковых знаков), тем настоятельнее, отчетливее он должен манифестироваться, чтобы быть замеченным как новый знак нового значения. А поскольку именно повтор, ритм есть один из важнейших способов выделения в тексте основного, «доминанты», постольку отсутствие повторов данного приема вне данного текста, новизна его для читательского восприятия стихийно компенсируется интенсивностью повторов в самом этом тексте.

³ Сказанное отнюдь не означает, что мы считаем даже описываемый ниже «прием» действительно совершенно неповторимым (например, он может быть частично обнаружен в «Там дамы щеголяют модами...», в ряде других стихотворений цикла «Город» и, пожалуй, в драме «Незнакомка»; вполне допустимо, что внимательный анализ обнаружит нечто аналогичное в творчестве других поэтов начала века или одного из предшествующих периодов, например, в лирике Вл. Соловьева). Однако, поскольку, с нашей точки зрения, непроходимой пропасти между «неповторимым» и повторяющимся в других произведениях нет, то, собственно говоря, можно было бы описать как «абсолютно неповторимый», любой, самый тривиальный «прием».

⁴ Подробнее об этом см.: Д. Е. Максимов, Проза Блока, «Блоковский сборник», Тарту, изд. ТГУ, 1964.

6. Рассматриваться будут элементы лексико-фразеологического уровня — слова и словосочетания.

7. Анализируется лишь первая часть стих. «Незнакомка» — четыре начальные строфы⁵. От остального текста они четко отделяются отсутствием слов со значением «поэт» (= «я», «мой») и «Незнакомка» (= «она», «её»; «девичий стан» и т. д.)⁶.

8. Как известно, эта часть стихотворения, рисующая «мир без поэта и без Незнакомки», построена так, чтобы создать образ «сниженной», обесцененной действительности. Это значение отрывка создается, в частности, и вполне тривиальными и неоднократно описывавшимися в исследовательской литературе «приемами»:

8.1. нагнетанием лексики, воспринимаемой на фоне литературного языка эпохи и лирики конца XIX — нач. XX вв. как «сниженная» (= «непоэтическая»), как «прозаизмы»: «окриками пьяными», «тлетворный дух», «женский визг»;

8.2. лексикой с отрицательной оценочной окраской: «дик», «скука», «бессмысленный»;

8.3. ироническим «обратным» словоупотреблением: «испытанные остряки»;

8.4. нагнетанием «реалий», вызывающих (особенно, по-видимому, у читателя-современника) представление о предметах и нравах мира мешанской пошлости: «заламывая котелки» (ср. «Господин в котелке» — воплощенная пошлость — в драме «Незнакомка»).

9. Наряду с этими «приемами», в рассматриваемой части текста есть и еще один — значительно более редкий и, вместе с тем, наиболее существенный, поскольку его описание поможет в дальнейшем точнее определить и *смысл* изучаемого отрывка. Это — постоянные столкновения лексики и фразеологии, типичной для «Стихов о Прекрасной Даме», с лексикой и фразеологией», «запрещенной» с точки зрения эстетики «первого тома» блоковской лирики.

10. При сопоставлении изучаемого отрывка с циклом «Стихи о Прекрасной Даме» выделяются 2 группы слов и словосочетаний⁷:

10.1. Встречающиеся в обоих сопоставляемых текстах: «и» (в «Стихах о Прекрасной Даме» — 518 раз, или 5,18% всей

⁵ Разбор стихотворения в целом дан в ряде работ, например, в интересной книге Е. Эткинда «Поэзия и перевод», М.—Л., СП, 1963, стр. 381. См. также: З. Минц, Лирика Александра Блока (1898—1906), Тарту, изд. ТГУ, 1965, стр. 67—71.

⁶ Такое членение текста, очевидно, присуще и «наивному» — интуитивному — читательскому восприятию. Из 10 учащихся IX—X классов, анализировавших это стихотворение на занятиях «Школьного университета», 8 человек назвали концом I части строку «Бессмысленный кривится диск», 2 человека — ««In vino veritas!» — кричат» (что, само по себе, тоже оправдано, но менее удобно для избранной нами цели).

⁷ Для значимых частей речи вычисляется общее количество однокорневых слов, имеющих в цикле близкое значение.

лексики⁸), «в (во)» — 396 раз, или 3,96%, «с» — 73 раза, или 0,73%; «за» — 39 раз, или 0,39%; «вдали» («вдали» — 7 раз; «далекый» — 11 раз; «даль» — 14 раз; «издалека» — 4 раза; «издали» — 1 раз, «вдалеке» — 1 раз; «дальше» [в знач. «вдали»] — 1 раз) — 39 раз, или 0,39%; «весенний» («весенний» — 9 раз; «весна» — 23 раза; «весной [ою]» — 2 раза; «по весне» — 1 раз) — 35 раз, или 0,35%; «над» — 28 раз, или 0,28%; «всему (всё)» — 25 раз, или 0,25%; «[по]вечерам» («вечер», «вечера» — 6 раз; «вечерний» — 8 раз; «ввечеру» — 3 раза; «вечереющий» — 2 раза; «вечером» — 1 раз; «вечереть» — 1 раз) — 21 раз, или 0,21%; «[в] небе» («небо» — 15 раз; «небесный» — 3 раза, «в небе» — 2 раза) — 20 раз, или 0,2%; «золотить(ся)» — 2 раза (но: «золотой» — 8 раз, «золотистый» — 2 раза; «золотокудрый [златокудрый]» — 2 раза) — 14 раз, или 0,14% «чуть» — 7 раз, или 0,07%; «плач» («плач» — 1 раз, «плакать» — 3 раза) — 4 раза, или 0,04%; «детский» («детский» — 2 раза; «дети» — 2 раза; «дитя» — 2 раза) — 6 раз, или 0,06%; «воздух» («воздух» — 3 раза; «воздушный» — 2 раза) — 5 раз, или 0,05%; «среди» — 5 раз, или 0,05%; «пыль» — 2 раза, или 0,02%; «женский» («Жена» — 3 раза; «женственный» — 1 раз) — 4 раза, или 0,04%; «дик», «глух», «каждый», «дамами», «испытанные» («испытаний»), «визг» — каждое по 1 разу, или 0,01%.

Следует сразу же оговориться, что по многим словам данные приводятся, по существу, сильно заниженные. Дело в том, что понятия, выражаемые словами «небо», «вечер[ом]», «весна» и другие, имеют в цикле и множество иных эквивалентных им, обозначений — как синонимов в общелингвистическом значении термина, так и синонимов, возникших только в данном тексте. Так, «небо» замещается в цикле также словами «лазурь», «высь», «вышина», а также сочетанием предлога «над», со словами типа «гора», «лес» и т. д., и т. п. Что касается слова «дама», то, поскольку цикл назван «Стихи о Прекрасной Даме», эквивалентами его могут считаться все обращения «Ты», слова типа «твоя» и т. д., занимающие в цикле по частотности третье место. Это обстоятельство следует постоянно иметь в виду и здесь, и при составлении, вообще, частотных словарей художественных текстов. Однако в настоящей работе такая возможность для простоты не учитывается. Элементы этой группы целесообразно разделить еще на 2 подгруппы:

10.1.1. Слова и словосочетания, частое употребление которых свойственно не только данному тексту, но и множеству других (в том числе и нехудожественных) текстов. В этом случае

⁸ Всего в «Стихах о Прекрасной Даме» 9958 слов (расчет дается на 10.000).

⁹ Но может и быть (например, если есть хотя бы один «фон», на котором частота употребления данных элементов в данном тексте ощущалась бы как резко отличная от этого фона).

частота употребления именно данных элементов может и не быть «эстетически отмеченной»⁹. К сожалению, в силу почти полного отсутствия русских частотных словарей, элементы этой (и следующей) подгруппы выделяются в значительной мере интуитивно. Сюда отнесем: «и» [в частотном словаре Э. А. Штейнфельдт — 1-е место по частоте; то же — в «Словаре языка А. С. Пушкина»; в частотном словаре Фр. Малержа — 6-ое место]¹⁰, «в (во)» [в частотном словаре Э. А. Штейнфельдт — 2-ое место], «с» [у Штейнфельдт — 8-ое место]; «за» [у Штейнфельдт — 20-ое место]. Близки к этой группе с точки зрения их структурной роли и слова типа «дик», «глух», «плач» и т. д., которые не могут считаться специфической для цикла лексикой в силу редкости их (и их синонимов) употребления;

10.1.2. Слова и словосочетания, особо значимые для «Стихов о Прекрасной Даме». Это слова «вдали», «[ко]всему», «весенний», «[по]вечерам», «над», «небо», «чуть», «золотится», «воздух», «женский», «[с] дамами», «дух» (имеет в цикле множество синонимов). Как мы уже говорили, почти все слова этого типа имеют в цикле ряд синонимов, и поэтому, фактически, их частотность значительно выше указанной нами. Следует отметить также, что все слова и словосочетания этой подгруппы характеризуют в цикле именно мир Прекрасной Дамы. Чаще всего — это активные или пассивные предикаты к имени героини или указания на время ее явления герою;

10.2. Слова и словосочетания, встречающиеся только в «Незнакомке» и ни разу не встретившиеся в «Стихах о Прекрасной Даме»: «ресторанами», «горячий», «правит окриками пьяными», «тлетворный», «переулочной», «скукой загородных дач», «крендель булочной», «шлагбаумами», «заламывая котелки», «канав», «гуляют», «остряки», «озером», «скрипят уключины», «прирученны», «бесмысленный кривится диск».

Среди слов и словосочетаний этой группы также целесообразно вычленить 2 подгруппы:

10.2.1. Элементы, отсутствие которых в «Стихах о Прекрасной Даме» можно расценить как случайное, «неструктурное», эстетически незначимое. Критерием случайности отсутствия можно, по-видимому, считать наличие в «Стихах о Прекрасной Даме» слов и словосочетаний одного семантического поля и общей стилистической окраски с отсутствующими в цикле. Так, слово «озеро» в цикле отсутствует, но многократно упоминается «река», «залив»¹¹. По-видимому, «неструктурно» и отсутствие

¹⁰ См.: Э. А. Штейнфельдт, Частотный словарь современного русского языка, Таллин, 1953; Словарь языка Пушкина, тт. I—IV, М., 1956—1961; [F. Malir], Rusko český slovník... 2-е изд., Praha, 1952;

¹¹ Это связано, бесспорно, и с моментами биографическими (описывается природа Шахматова и — реже — окрестностей Петербурга), т. е. со структурой, но не собственно эстетической (отображением «структуры окружающего»).

слов «уключина» (есть «золотое весло»), «диск» (ср. «его [месяца — З. М.] ущерб»).

10.2.2. Элементы, отсутствие которых в тексте структурно, т. е. для которых в «Стихах о Прекрасной Даме» нет синонимов и, сообще, слов общего семантического поля. Эти слова (см. 10.2) воспринимались молодым Ал. Блоком как принадлежащие к внеэстетической сфере обозначений «суетливых дел мирских». Слова, характеризующие этот мир, в «Стихах о Прекрасной Даме» не только крайне редки, но и всегда подбираются такие, которые давали бы лишь суммарную характеристику «земного мира»: ср. «народы шумные», «о злате и о хлебе», «вы все», «люди» и т. п. — с характерным преобладанием категорий множественности или собирательности. Детали же сферы «суетливых дел мирских» принципиально не рассматриваются (в противоположность деталям «высокого» мира): они несущественны и безлики.

10.3. В дальнейшем при анализе стихотворения «Незнакомка» преимущественно рассматриваются элементы подгрупп (10.1.2.) и (10.2.2.).

11. Отмеченные выше элементы типа (10.1.2.) и (10.2.2.) сочетаются в тексте «Незнакомки» по следующим правилам:

11.1. Количественно преобладают элементы (10.2.2.).

11.2. Слова типов (10.1.2) и (10.2.2) входят обычно в одно общее словосочетание («По вечерам **над ресторанами**», «воздух **дик и глух**»; «весенний и **тлетворный**»). Соответственно словосочетания этих типов составляют одно общее более сложное словосочетание или фразу («В небе <...> **бесмысленно кривится диск**», «чуть золотится **крендель булочной**» и т. д.);

11.3. При этом, как видно из приведенных примеров, в начале вновь образованных таким способом сочетаний обычно идут элементы типа (10.1.2.), а затем — (10.2.2.);

11.4. В описанных словосочетаниях и фразах единство скрепляется также, как правило, повтором в обеих их частях каких-то общих элементов более низкого уровня (аллитерацией и асонансом в «по вечерам — над ресторанами», параллелизмом грамматических категорий в «весенний и тлетворный» и т. д.) или вхождением обеих этих частей в какую-то дополнительную общую единицу более высокого уровня (например, в одну стихотворную строку);

11.5. Лексика и фразеология типов (10.2.1) и (10.2.2), противопоставленная, с точки зрения эстетики «Стихов о Прекрасной Даме», как «рекомендуемая» и «запретная», поэтическая и внеэстетическая, с точки зрения стилистических норм литературного языка эпохи не противопоставлена друг другу сколько-либо отчетливо. Не зная лирики «первого тома», мы совсем или почти совсем не ощущаем несовместимости, парадоксальности сочета-

ний типа «по вечерам — над ресторанами» или «вдали, над пылью <...> чуть золотится — крендель булочной».

Как увидим ниже, правила (11.1—11.3) и (11.4—11.5) будут иметь различный смысл.

12. В результате комбинации элементов типа (10.1.2) и (10.2.2) по правилам (11.1—11.3) возникают словосочетания и фразы с неким новым значением, в котором господствует тенденция к ироническому «снижению» поэтизмов I тома. Сдвиг значений в лексике и фразеологии типа (10.1.2) бывает двойного рода:

12.1. Резкий сдвиг значения, приводящий к тому, что слово типа (10.1.2) оказывается по отношению к соответствующему слову в «Стихах о Прекрасной Даме» омонимом. Сопоставление соответствующих значений слов создает эффект, близкий к каламбуру.

Ср.: «Весенний и тлетворный дух» — и «полный бессмертия дух», «скорбный дух», «в ожиданьи ожил дух» в «Стихах о Прекрасной Даме». То же: «гуляют о дамами» и «Стихи о Прекрасной Даме». То же — «женский визг» и столь важные для Блока I тома мысли о «Вечно-женственном», образы «Вечной Жены», «Печальной жены», «в чьем-то женственном дыханьи» и т. д. (ср. также: «подвиг сердца женского» и т. п. в столь актуальной для Блока тех лет традиции лирики Вл. Соловьева);

12.2. Сдвиг значения менее резкий, при котором слова и словосочетания типа (10.1.2) в «Незнакомке» сохраняют (в рамках полисемии) известную близость к соответствующим словам и словосочетаниям в «Стихах о Прекрасной Даме», но все же начинают существенно разниться от них.

Так, слово «вечер» в «Стихах о Прекрасной Даме» имело совершенно особое значение — «время встречи с Ней». Ср.: «Днем вершу я дела суеты — /Зажигаю огни ввечеру», «Завершая дневные дела/ Знаю — вечером снова придешь», «И все, что было невозможно / В тревоге дня иль поутру, /Свершится здесь, в пыли дорожной,/ В лучах закатных, ввечеру» и т. д., и т. п. Особое, специфичное только для цикла, значение слов «вечер», «вечером», «ввечеру», «вечерней порою», закрепляется и тем, что слово «вечер» имеет в цикле свои особые, только данному тексту присущие, синонимы («вечер ≡ «закат» ≡ «Заря») и антонимы («вечер» ↔ «день»). Никак оно иного значения слово «вечер» в «Стихах о Прекрасной Даме» не имеет. В «Незнакомке» же «вечера» — это «простое» (т. е. лишенное высшего мистического смысла) время суток, это — «вечера над ресторанами», время «женского визга», «детского крика» и прогулок дачных пошляков; оно не является уже антонимом «дневной суеты» и, вообще, соотносится с «вечерами» I тома примерно так же, как «тле-

творный дух» и «полный бессмертия дух» (с той лишь разницей, что два значения слова «дух» закреплены как омонимические уже в естественном языке; и потому расхождение значений и каламбурность их сближения ощущается наиболее остро). Аналогично изменяется слово «весенний». В «Стихах о Прекрасной Даме» «весна» — это тоже время прихода «Ее» (в отличие от «вечеров» — приход здесь мыслится как окончательный, а не как «свиданья <...> мимолетные», «встречи» и т. п.). В «Незнакомке» сочетание «весенний и тлетворный дух» подчеркивает в первом слове его эмпирически-сенсорный смысл; создается опять-таки некая полисемичная пара одинаково звучащих, но имеющих не адекватное значение слов.

То же — в словах «золотится», «в небе», которые также утрачивают присущие им в I томе значения, приобретая новые — «земные», контрастирующие со старыми.

13. Как уже говорилось, подобный сдвиг значений создает эффект, близкий к каламбуру. Слова и словосочетания, характеризовавшие «высокий мир» Прекрасной Дамы, оказываются, вступая в новые слова и словосочетания, характеристикой мира «земли» — антиэстетического, с точки зрения эстетики I тома. Навешное структурой «Стихов о Прекрасной Даме» привычное словоупотребление постоянно разрушается, возникают — для читательского ожидания — постоянные неожиданности: «дух» истолкован как синоним слов «запах» и даже «вонь», «золотятся» не «купола», а «крендель булочной», «в небе» видны не «зори ясные», а «бессмысленный диск» и т. д., и т. п. Этот перевод из поэтического мира в прозаический, пошлый, по аналогии с уже имеющейся традицией «романтической иронии», а также с традиционными приемами, использованными внутри данного текста (см. 8), может быть воспринят как создание эффекта иронии.

14. Однако, в таком виде описанный прием был бы в достаточной мере тривиальным. Сочетание в одном тексте того, что, с точки зрения другого текста, является несочетаемым — достаточно широко распространенный пародийный прием — от «травестий» классицизма до уличных песенок типа «Расцветали венки в помойке...». Оригинальность описанного приема — не только в том, что оба текста созданы одним автором в разные периоды творчества. «Незнакомка» — конечно, и не пародия, и не автопародия¹². Восприятию «Незнакомки» как пародии противится и читательская интуиция, и художественная логика последующих частей текста, и — что для нас особенно

¹² Этим она отличается, кстати, от кое в чем близких произведений Вл. Соловьева (типа «Белой лилии»), где перед нами — действительно автопародия (хотя и с оттенком лиризма). Впрочем, с определенной точки зрения (например, с позиции А. Белого этих лет) в «Незнакомке» легко можно было подчеркнуть, акцентировать элементы пародии.

важно — значения некоторых знаков в рассматриваемом отрывке.

15. Выше (11.5) уже отмечалось, что «сочетание несочетаемого» постоянно ощущается лишь с точки зрения представлений «эстетики I тома». Блок — и этим рассматриваемая часть текста решительно отличается от пародии и автопародии — нигде не подчеркивает, не обнажает до конца ни логической, ни стилистической несовместимости элементов текста. Эта нечеткость, проведенная весьма последовательно, становится системой. Она свидетельствует, что «снижение» «высокой» лексики здесь не абсолютно. В результате текст начинает звучать одновременно и иронически и лирически. И хотя в сочетаниях типа «по вечерам — над ресторанами» или «чуть золотится — крендель булочной» основной сдвиг значения осуществляется у элементов типа (10.1.2), но в какой-то мере он распространяется и на (10.2.2): не только «вечера» получают новое значение от «ресторанов», но и «рестораны» от «вечеров»¹³. Таким образом, и элементы, и правила их сочетаемости оказываются подобранными так, что при их выполнении создается одновременно **двойной эффект**: и иронии, и лирики.

16. Этот двойной эффект реализуется особенно отчетливо в последующих частях текста — при описании Незнакомки. Эта часть строится по иному (кое в чем — по «обратному») принципу. Количественно преобладает лексика и фразеология типа (10.1.2), причем при сочетании разнотипных элементов их последовательность чаще всего обратная: сначала (10.2.2), затем — (10.1.2) (Ср.: «дыша духами и туманами»). Соответственно, хотя ирония не исчезает, но повышается роль лирических интонаций. При этом, однако, в понятие «поэтического» входит то, что, с точки зрения эстетики I тома, было только «низким»: сюда попадают и вполне «земные» «духи», и «шляпа с траурными перьями», и «упругие шелка». Этот поворот к художественному восприятию «земного» как «поэтического» составляет, как известно, одну из главных особенностей эволюции Блока-лирика. По-своему (в одной из своих самых ранних форм) он отразился и в закономерностях структуры рассмотренного нами отрывка.

¹³ Интуитивно мы также вполне можем воспринять отрывок как звучащий и лирически. Лирические интонации подсказываются также аналогией с характерной для Блока этих лет ритмикой: очень часто для изображения действительности избирается воспринимаемый как «негармоничный» «прозаизированный» дольник (Ср. «Из газет», «Обман», «Легенда», «Последний день» и др.), а для показа «высокого» мира — традиционный «гармонический» силлабо-тонический стих (в «Незнакомке» — четырехстопный ямб). Более того: современный читатель иногда может почувствовать и в этой части текста только лиризм; само по себе такое восприятие явно не адекватно авторскому; но оно возникло все же как развитие каких-то сторон этого последнего.

III.

О КНИГЕ Я. ЛИНЦБАХА

ПРИНЦИПЫ ФИЛОСОФСКОГО ЯЗЫКА. ОПЫТ ТОЧНОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ.

Петроград 1916, 226 стр.

Habent sua fata libelli. Еще четверть века после опубликования рецензируемой книги любой читатель, а в особенности читатель-филолог непременно счел бы автора книги сумасшедшим, прочтя только предисловие книги и ознакомившись с ее оглавлением. Особенно в таком мнении читателя должны были бы утвердить странно взволнованные страницы, с которых на вас смотрят горящие глаза безумца: «За дефекты изложения автор извиняется заранее. Ему пришлось писать эту книгу не в том спокойном и ровном настроении духа и не в тех условиях неограниченного досуга, в которых предполагал это делать, ибо, состоя с момента объявления войны в числе ожидающих призыва, он не чувствовал себя более свободным распорядителем ни своего времени, ни самой своей жизни. Он должен был работать спешно для того, чтобы спасти это свое исследование, являющееся результатом всей сознательной половины его жизни — около четверти столетия, от возможного уничтожения» (стр. XII).

Все это предисловие глубоко примечательно, и только сегодня мы можем понять, насколько серьезна волнующая автора проблема.

Начинается предисловие словами:

«В средние века вместо современной химии существовала алхимия. Это была мнимая наука, имевшая целью «усовершенствовать» металлы. Специальной задачей ее было превращение «неблагородных» металлов... в «благородные»... причем считалось, что это может быть достигнуто приготовлением... так называемого «философского камня»... Философского камня как такового не нашли, но нашли нечто, неизмеримо более чудесное, — точное знание, позволяющее нам в настоящее время мечтать о том, о чем еще не могли мечтать алхимики — о всеобщем превращении вещества.

Приблизительно то же самое можно сказать и о «философском языке». Представление о нем возникло в области философии и вообще отвлеченного знания в виде мечты о создании такого усовершенствованного языка, одного приложения которого к предметам в качестве некоторой «логики открытий» достаточно было бы для выработки положительного знания... Подготовительная работа в этой области производится сейчас так же, как производилась она когда-то в алхимии. Мы подразумеваем работу современных лингвистов, являющихся здесь такими же неутомимыми тружениками, — своего рода сказочными гномами, — какими были в свое время алхимики. Деятельность их определяется более или менее сознательным стремлением отыскать те наиболее общие законы, которыми обусловлено существование языка, и обладание которыми является равносильным обладанию философским языком...» (стр. III).

Далее Линцбах говорит о том, что современное ему языкознание занято «исключительно собиранием и коллекционированием сырого материала, доставленного нам историей» и произносит в связи с этим следующие не очень ласкающие ухо лингвиста слова:

«Даже наиболее философски настроенные исследователи лишены здесь самой постановкой задачи той свободы мысли и воображения, которая является необходимым условием всякого творчества в области науки. Поэтому мы не ошибемся, если скажем, что современному языкознанию так же никогда не суждено сделаться наукой в настоящем смысле слова, как не суждено было сделаться ей средневековой алхимии и что, подобно последней, оно никогда не достигнет своей цели, а сыграв свою историческую роль — приготовления к настоящей науке, — должно будет прекратить свое существование. Что современное языкознание действительно уподобляется здесь алхимии, что оно является только предтечей настоящей науки, имеющей придти после него, в этом можно убедиться хотя бы из рассмотрения той явно безнадежной и несостоятельной предпосылки, из которой оно исходит. Оно предполагает, что... в необъятной куче исторического материала, дошедшего до нас в виде многих тысяч живых и мертвых языков, находится та жемчужина, которой ищет мысль современного человека. Неудивительно, что, исходя из такого положения, лингвисты вынуждены играть роль не художников, а антикваров, не ученых, а любителей, которые, вместо того, чтобы лично творить, заняты лишь собиранием и изучением продуктов творчества других людей. Мы имеем здесь, в области исторического языкознания, не творчество, а отсутствие его, не колыбель новых идей, а кладбище старых. Мы просто стоим здесь перед некоторой богатой, по своему интересной эпохой в жизни человечества, которой пришел конец и которую уже ничто не в состоянии вернуть к жизни».

Все это горькие слова, но сегодня нужно признать, что, несмотря на некоторые преувеличения, в целом и в общей перспективе развития науки автор несомненно был прав. Был он прав и в том, что для быстрого развития языкознания как науки необходимо было отойти от эмпиризма XIX века и строить абстрактную дедуктивную систему (именно это и имеет в виду Линцбах, говоря в дальнейшем о «свободном творчестве в смысле математики»). Показательно и то, что по сути дела Линцбах, совершенно независимо от Соссюра, выдвигает программу построения общей семиотики («философского языка» как он выражается), причем как и Соссюр последовательно проводит имманентную точку зрения.

Линцбаху показалось, что он решил задачу построения общей семиотики (т. е. создал «философский язык»), предложив идентифицировать дифференциальные признаки и совокупности дифференциальных признаков фонем (по его терминологии «букв») с числами и координатами четырехмерного многообразия пространства — времени. Мы не будем приводить принятых Линцбахом правил соответствия, а также прозаических и даже поэтических текстов на построенном им языке, ибо здесь он оказался в положении такого же алхимика, каким по его мнению был современный ему языковед. Проблема построения общей семиотики не могла быть еще решена в то время. Не может быть она решена и сегодня, хотя мы теперь несколько ближе к ее решению. При этом сегодня ясно, что анализ реальных лингвистических фактов все же даст гораздо больше для построения «философского языка», чем это казалось Линцбаху. А главное, сегодня мы хорошо понимаем, что здание общей семиотики не может быть возведено одним человеком, что для этого требуются труды целых поколений. Не подтверждается ли этим первое впечатление о чуде или, может быть, безумце, который попытался достичь недостижимого?

Думаю, что это не так и что книга Линцбаха должна войти в список основных трудов по общей семиотике. Дело в том, что в поисках «философского языка» Линцбах исследовал ряд принципов, которые несомненно важны для будущего. Остановимся на этих принципах.

1. Принцип сокращения. В главе «Об идеальном письме» Линцбах рассматривает в связи с общими проблемами стенографии то, что мы сегодня называем проблемой избыточности, проявляя ясное понимание разной роли избыточности для говорящего и слушающего (стр. 25): «если говорящий (пишущий) страдает от избыточности, то для слушающего избыточность, напротив, помогает восприятию. Интересно предлагаемое им решение проблемы скорописи: он предлагает создать машинку, в которой единицами будет то, что мы теперь называем дифференциальными признаками фонем.

2. Принцип упрощения. В главе «Об идеальном языке» Линцбах рассматривает уже не принципы сокращения текста, а, как мы бы теперь сказали, принципы уменьшения алфавита и в этой связи строит, как он выражается, «рациональную фонетику». Интересно, что здесь он проявляет вполне современное понимание роли парадигматических отношений в системе фонем, строя, так сказать, минимальную подсистему, не содержащую «пустых клеток» (см. мою книгу «Модели языка», гл. II). В случае возникновения пустой клетки он заполняет такую введением новой фонемы, например [дж]. Наиболее убедительно в этой «рациональной фонетике» Линцбаха, пожалуй, то, что он вводит единую совокупность дифференциальных признаков для гласных и согласных, предвосхитив тем самым основной постулат дихотомической теории фонем. Стоя в стороне от современной ему и уже довольно высоко развитой в то время физиологической фонетики, Линцбах формулирует свои признаки весьма грубо, дилетански, например, участие (неучастие) носа, губ, зубов, щек, языка (так л отличается в его трактовке от всех других звуков участием щек). Но идеи его далеко опередили современников. В этой же главе, обсуждая вопрос о рациональной конструкции слогов, слов, суждений, Линцбах последовательно проводит принцип бинарности или, как можно было бы сейчас сказать, синтагматизации. По-видимому, сегодня уж не очень интересны философские обоснования этого принципа, которым Линцбах уделяет много места. Интересно, пожалуй, лишь то, что в этих обоснованиях важную роль играет дискретность речи и словесного мышления по сравнению, например, с графическим языком.

3. Принцип непрерывности и принцип прерывности. В следующих двух главах («Об идеальных представлениях» и «Об идеальных понятиях») Линцбах исследует соотношение между непрерывным языком действительности и отражающих ее графических представлений и дискретным словесным языком. Исследуя отдельные ситуации, изображаемые графически (время передается последовательностью рисунков), он разбирает предложения, описывающие их, например, «на дороге под горой сейчас появился человек» и выделяет те понятия, которые соответствуют координатам времени и пространства. Сейчас техника подобного анализа разработана несравненно лучше, чем это делается в книге, так, что соответствующие рассуждения сегодня уже мало интересны, но в них рассыпаны отдельные замечания, поражающие современностью подхода. Сравни, например, следующее рассуждение о многозначности терминов: «Принципиально никакое описание не может быть полным, а не будучи полным, не может быть однозначным, ибо однозначна только сама действительность в смысле конечного, предельного случая.. Отсюда все попытки си-

стематизировать термины в научном смысле являются напрасными, ибо в качестве многозначных определений их можно группировать в различные системы, и одной единственной однозначной системы здесь получить невозможно. Приходится признать, что терминам языка присуща именно бессистемность. Это не что иное как художественные образы, то возникающие, то исчезающие в зависимости от той или другой потребности. Ввиду сказанного, выработка схем и их сочетаний, необходимых для обозначения тех или других понятий, является задачей не науки, а искусства и решение возникающих здесь вопросов должно быть предоставлено не ученым, а художникам. Сферой деятельности художника является именно многозначность, а условием этой деятельности — безграничная свобода и независимость от какого бы то ни было порядка, определенного однозначно» (стр. 94).

4. Принцип упорядочивания. В главе «Об идеальных знаках» рассматривается позиционное значение знака и в связи с этим разные системы счисления, показывается преимущество двоичной системы. Высказывается интересная идея, что мысль и интуиция суть системы счисления. Далее показывается, что система фонем благодаря наличию дифференциальных признаков, принимающих ровно два значения, может быть поставлена во взаимно однозначное соответствие с некоторой последовательностью двоичных чисел. Эта идея имеет для автора кардинальное значение, поскольку исходя из нее он и придает звукам определенные числовые значения, в построенном им идеальном языке. Но нас интересует сегодня лишь его общий принцип. Далее Линцбах устанавливает взаимнооднозначное соответствие между двоичными числами, с одной стороны, и системами музыки (ритм и мелодия), а также системами пляски и жестикуляции (ритмические телодвижения и позы). В связи с этим он исследует возможности перевода с построенного им идеального языка на язык музыки и жестов и обратно. Как ни примитивны его построения в этой области (ограниченные к тому же, как мы видели, установлением координат пространства и времени), они еще сегодня воспринимаются как новаторские, поскольку в этой важной области сделано пока очень мало.

5. Принцип приспособления. В главе «Об идеальных выражениях» Линцбах пытается приспособить — введением ряда соглашений — построенный им язык для выражения математических, химических и других формул. Такое приспособление одного языка для выражения различных вещей приводит автора к мысли о необходимости многоязычия или, как бы мы теперь, сказали, распада всякого достаточно богатого языка на ряд подязыков. Выбор языка Линцбах сравнивает с выбором точки зрения в живописи. В связи с этим следующие инте-

ресные замечания: «Необходимость применения одновременно нескольких точек зрения чувствуется и в обыкновенном языке, ибо желая сделать нашу мысль возможно более понятной, мы высказываем ее многократно различными словами. . . Говорить понятно и выразительно, значит говорить многократно, объясняя предмет с разных изолированных точек зрения, расположенных так, что совокупность возникающих отсюда образов возбуждает в уме слушателей и читателей представление, достаточно близко напоминающее действительность . . . (стр. 201). И далее следует смелая мысль: «От языка природы он (человеческий язык) отличается тем, что применяет лишь некоторое конечное число точек зрения. «Природа» же мыслится как построение, обладающее бесконечным множеством точек зрения» (стр. 202).

Последняя глава («Об идеальной культуре») интереса не представляет, так как в ней перечислены все те блага, которые приобретет человечество, перейдя на построенный Линцбахом или какой-нибудь другой построенной по математическим принципам язык. Развитие искусственных языков показало, что они не могут заменить естественные (если не приобретут такой же высокой степени многозначности как и естественные).

В целом однако книга поразительна, как поразительна и сама личность автора. Он несомненно принадлежал к тем людям, которых он сам охарактеризовал в следующих словах:

«По общему правилу среди тысяч и миллионов людей удерживают способность интуиции лишь те немногие, которых, смотря по материальным результатам их деятельности, считают либо чудаками, либо особенно одаренными и гениальными личностями. По сравнению с обыкновенными людьми это как бы дети, ибо их продолжает поражать и занимать то, что несомненно уже возбуждать какой-либо актуальный интерес у других, притупивших свою восприимчивость и сделавшихся в этом отношении импотентными» (стр. 208).

И. И. Ревзин

Предварительное сообщение об опыте семиотического исследования речевого потока под действием мескалина.

М. Данилов, Ю. Либерман, А. Пятигорский, Д. Сегал и Б. Успенский.

В июле 1965 г. авторами сообщения был проведен опыт на двух лицах (мужчины 28 и 36 лет получили стандартные дозы — соответственно 0,400 и 0,500 мг. мескалина)

Условия и основные моменты обстановки эксперимента:

1. Полная осведомленность испытуемых о цели и характере эксперимента;
2. Частичная осведомленность о ходе и технических деталях эксперимента;
3. Более или менее подробное знакомство с литературой по вопросу.

Цели и характер эксперимента:

- а) Выявление изменений личностных психологических характеристик испытуемых;
- б) Выявление общих изменений поведения;
- в) Выявление нормальных и аномальных изменений речи;
- г) Выявление изменений патологического и психопатологического характера.

Содержание и техника эксперимента:

- а) Непрерывное магнитофонное и графическое фиксирование хода эксперимента;
- б) Речевые и психологические тесты;
- в) Проверка физического состояния испытуемых.

Общие предварительные (до подробной обработки данных) результаты:

1. Опыт показал *резкое усиление* основных личностных особенностей испытуемых (личность крайне утрируется). У обоих испытуемых наблюдалось снятие некоторых ограничений поведения, связанное с сознанием собственной наркотизации. В поведении испытуемых сильно сказывались установочные моменты (предварительное моделирование ими эксперимента). Первый из испытуемых обнаружил сначала подчеркнуто аффективное состояние с ярко отрицательной окраской, зрительные галлюцинации, а затем, после определенного перелома — несколько более смягченное аффективное состояние с положительной окраской («Всё вокруг — исключительно хорошо и красиво!»). Второй испытуемый в продолжении всего эксперимента не обнаружил аффективных состояний. Отношение к окружающему до перелома было у него нейтральным; во время перелома — немного более приподнятым. Затем же, до конца опыта — ровное отрицательное отношение («Все безнадежно сложно, все — безнадежно одинаково, но так ли уж это плохо?»).

2. Опыт показал некоторое усиление потока речи (не только за счет желания испытуемых дать больше материала, но и вследствие их желания *описывать* то, что они переживают как нечто *самостоятельно ценное*). Текст первого испытуемого тяготеет к ритмизации, распеву, изобилует повторами, по содержанию приближается к имитации мифологического, а иногда — гимнового религиозного текста. Текст второго испытуемого — разговорно-прозрачен, сух, рефлексивен, тяготеет к созданию спекулятивных конструкций. Оба текста крайне монотонны. Для обоих испытуемых характерна большая стереотипность фраз и мыслей, скудность словаря, наблюдалось усиление фразеологизации, одна и та же простая фраза покрывала различные комплексные ситуации.

2-а. У обоих испытуемых не было скачкообразного перехода к иному состоянию («под мескалином»), а наблюдался промежуточный этап «игры», в котором каждый по-своему играл роль «человека под мескалином».

3. У обоих испытуемых (у второго — в большей степени) наблюдалось некоторое *отстранение* от самих себя, безусловно связанное с наблюдением за собой как за *другим* человеком. У второго испытуемого обнаружилось сильное *субъективное* ощущение *отставания* самосознания от его осознаваемого поведения. Это, в частности, выражалось и в чувстве постоянного *запаздывания* в слышании им его собственной речи. (Говорил как бы не он, а другой и издалека).

4. Опыт показал *объективное* сохранение контроля сознания у обоих испытуемых. Второй испытуемый все время переживал *субъективные* точечные *выпадение сознания* (на 0,5—1 минуту) с последующим возвращением к сознанию бльшим или меньшим усилием воли.

5. Опыт показал некоторое усиление этического (у второго испытуемого) и эстетического (у первого) отношения к окружающему. Т. е. гораздо большее, чем в нормальных условиях, количество вещей, лиц и явлений выступало для испытуемых в качестве знаков хорошего или нехорошего, приятного или неприятного, прекрасного или безобразного. Вместе с тем обнаружилось и несколько большие, чем обычно, *снятие*, знаковости, т. е. отношение к ряду вещей и явлений по типу: «они есть сами по себе и ни о чем другом не говорят».

Таким образом, пока можно было бы предположить, что в общем, в этом эксперименте испытуемые показали и усиление семиотичности и усиление не-семиотичности поведений. При этом для обоих характерно само изменение семиотичности.

Semiotics and teaching

I. Kull

Proceeding from the subject and the aim of teaching, it is possible to distinguish the following levels: object language, metalanguage, syntax and semantics.

The interrelations and the structure of these levels are studied. Many examples of mathematical subjects (arithmetic, ALGOL-60) and other topics are presented from the semiotical aspect.

The semiotical approach is expedient in cases when mathematical methods are to be applied in the optimizing of the teaching process. It is especially essential in programmed learning.

On the Problem of Meaning in Secondary Modelling Systems

J. Lotman.

The article investigates the various meanings of artistic structures. The author's supposition is that the basis of the notion 'meaning' is found in the transformation of the code of one system into that of another, while one of the systems functions as 'expression' and the other as its 'content'. The relation 'content-expression' can come into being only when the elements are mutually equivalent. The article distinguishes between internal, binary-external and multi-external modes of transforming the code. In the first case an element stands in the relation 'to have a meaning' to another element of the same system. That relation is limited by the boundaries of that system. This type of meaning is the structural basis of romantic works. The binary-external transformations of the code presuppose a relation of equivalence between two (in multi-external transformations between multiple) elements of different structures. Those types of meaning are found in 'realist' and 'relativist' artistic systems.

Some General Remarks about Mythology from the Psychological Point of View

A. Pyatigorsky

The article describes and gives a general definition of mythology as a specific branch of science. The author's main point is that myth is a purely psychological phenomenon consisting in neutralizing oppositions in behaviour and life. Those oppositions can be regarded neither as linguistic nor as pertaining to the volitive and voluntative sphere (the last case is considered by

the author as destroying the alternatives significant for a personality's motivations of values). The positive aspect of the problem is reflected in two axiomatic statements: 1. Myth is a tendency towards neutralization of oppositions in general; 2. Myth is a creation of new special synthetic constructions called "mythem".

Towards the Problem of Meaning in Language and in Other Sign Systems

B. Ogibenin

In the paper the problem of meaning of certain sign systems (such as rituals and myths) is considered. It is believed that there are some basic semantic structures that enter as a part in a code which contains all the information that is necessary for the generation of texts and which is called in the present paper "the collective memory", for being used by the society and for the fact that its elements as well as the relations between them have quite an obligatory character when creating the texts ("langue" of F. de Saussure). As myths and rituals function in a given society as reduced programs of behaviour it is possible to consider them as texts (messages) the semantics of which as a whole (and respectively the semantics of constituent elements) may be viewed as the relation of their symbolical content to their syntactic structure. This would permit one to complete the structural study of myth and ritual that was often limited to the study of their syntactic structures irrespective of the expressed content by discovering semantic structures pertaining to the collective memory.

On the basis of these principles the structure of meaning of some myths and rituals of the Murinbata tribe (Northern Territory, Australia) as related in a series of articles by Prof. W. E. H. Stanner is studied.

As Prof. Stanner shows, in the religious life of the tribe under study the same paradigm, on the basis of which many ceremonies, rituals and myths are constructed, is often used. Because of the different character of symbolic languages used in the ceremonies, myths and rituals respectively, they are in a complementary relation to each other so that the deficiency of symbolical means of one symbolical language is compensated by the means of the other one. In this respect a special interest should be paid to the complementary relation of the language of the tribe, the semantical categories of which are extremely full of symbolical content, to some rituals of the same tribe where the spatial symbolism as well as the gestural one is used. An essential feature of this relation is the expression in the myth telling of some categories of the spatial symbolism by the verbal symbolism of the language. Further correspondences of the rituals and myths of the tribe some of which do not have mythical and ritualistic parallels respectively (amythical rituals and a ritual myths) are also briefly considered.

Notes on One Type of Semiotic Modelling Systems

D. M. Segal

"Notes" describe a system which can be elicited from the so-called "common sense" and which generates "the texts" of everyday behaviour. A number of characteristics have been proposed to define such a system: openness, heterogeneity, heteromorphism and heuristics.

Rhythm and Meaning in Literary Texts

V. A. Zaretsky

The article studies the meaning (= meaningful qualities) of rhythmic complexes which, are defined as chains of recurring elements on various structural levels. The significance of an individual definite element, far from being an absolute quality, is actually derived from its relations with the whole rhythmic complex (as a confirmation or frustration of our expectations). The author treats the continuity of textual constructions as a stochastic line, and defines artistic information in accordance with the ideas of the theory of information.

Some Considerations on the Grammatical Differences between Scientific and Artistic Prose.

G. A. Lesskis.

The article tries to establish some structural differences between artistic and scientific prose. It is based on a statistical investigation of vast experimental material. The author specially considers syntactic differences which form dynamic (though basically fixed) grammatical systems governed by laws of probability. Those systems are associated in the reader's intuition with the two types of texts — artistic or scientific.

On Certain Features of Scientific and Fiction Texts

A. J. Syrkin

The present paper treats scientific and fiction texts from the standpoint of regularity of relations among units of "plan de contenu" and "plan d'expression". Scientific text is characterised by obligatory semantic regularity of relations among units of "plan de contenu", which does not allow for any arbitrary interpretation, and by optional morphological regularity among units of "plan d'expression". Fiction text on the contrary possesses optional semantic regularity within "plan de contenu", which makes possible a non-unique interpretation, and obligatory morphological regularity within "plan d'expression". The violation of the obligatory relations leads in both cases to the destruction of the text as a sample of a given type. Further study of these features seems desirable since it would be closely connected with the study of such essential problems as noncontradictoriness of a scientific description, the nature of aesthetic effect, evolution in science and arts, the problem of translatability, intermediate types of texts, etc.

Some Preliminary Notes on Personological Classification

B. Ouspenski

The paper is concerned with the typology of individuals according to the degree of semioticity of their behaviour. It discusses also some problems of general typological theory (the methods of typological interviewing, the problem of metalanguage in typology, etc.).

A Description of a Semiotic System with a Relatively Simple Syntax

M. Lekomtseva, B. Ouspenski

The paper presents an analysis of cartomancy from the semiotic point of view. A description of cartomancy is made in purely linguistic terms and in terms of the Peirce-Morris classification. In the first case a described cartomancy system is regarded as a special kind of language; the authors describe its vocabulary and the procedure of phrase generation. In the second case the authors analyse successively the semantics, pragmatics and syntactics of cartomancy.

In conclusion a typological comparison between cartomancy systems and natural languages is drawn.

The Simplest Semiotic Systems and Topics Typology

B. F. Egorov.

The paper deals with prediction by means of cards as a semiotic system. In contrast to the work of M. I. Lekomtseva and B. A. Ouspenski, the author's approach to the description of prediction with cards as a simplest sign system is topical-typological. It sees prediction as a model of elementary plot construction.

Towards the Description of Ket Semiotic Systems

V. V. Ivanov, V. N. Toporov

The paper consists of six chapters which deal with the following problems:

1. A description of religious-magical system (RS) of the Kets.
2. Notes on Ket predictions.
3. The structure of Ket riddles.
5. A contribution to the recording of epics and fairy-tale structural schemes.
5. About some properties of Ket drawings.
6. On one parametre of the Ket universe model (magical number seven).

On Constructing the Language of Etiquette

T. Tsivian

The article is an attempt at constructing the language of etiquette. Etiquette behaviour should be described in terms of analytic and synthetic procedures. With this aim in view distinctive features of participants of etiquette behaviour should be established, situations involving etiquette communication should be classified and the vocabulary of etiquette items which would list the inventory of signs and the rules of their syntax should be given. The article includes examples of the analysis and synthesis of etiquette situations.

A Structural Description of Myth.

D. M. Segal

The paper contains a structural analysis of motifs in three variants of a mythological story of the Tsimhian Indians (the Pacific North-west of Canada). The purpose of the analysis is to establish meaningful correlations between the syntactic and semantic structures of each variant. The syntactic analysis of the myths was carried out along the lines established by V. Propp and C. Lévi-Strauss. The semantic structure was analysed in terms of "values". The analysis resulted in the elicitation of invariant and variant syntactic and semantic patterns. The invariable order of larger motif blocks corresponds to the invariant semantic interpretation while the changing sequence of elementary motifs reflects changes in meaning.

Notes about the Structure of Russian Love Charms.

I. Chernov

The article gives a description of some features and principles of organisation which are significant for the structure of love charms. Two basic kernel structures are pointed out and introduced. Main rules of part correspondances and possibilities of text reconstruction are also discussed.

An Approach to the Analysis of the Indian Wedding Hymn (Rigveda. X. 85)

T. Y. Elizarenkova, A. Y. Syrkin

The present paper contains a description of a wedding hymn (Rigveda, X. 85). Four levels of analysis are suggested: a mythological, a cosmological, a ritual and a psychological one. The main distinctive features of the description of mythological personages, the units of the ritual procedures, etc. are introduced by the authors. The article is supplied with a Russian translation of the hymn.

The Zero Way

L. Mäll

In the present paper fundamental problems of Buddhology are viewed from the standpoint of semiotics.

The author comes to the following conclusions:

- 1) Buddhism is equivalent to the zero way which lies on a different level in comparison with the sign system.
- 2) The reconstruction of the so-called original Buddhism (if it should be possible) does not promote the understanding of Buddhism.
- 3) The zero way is exclusively to be described by means of the tetralemma.

A Remark on the Structure of Myth in the "Rigveda"

B. Ogibenin

The present paper deals with the problem of myth in the "Rigveda". As it was observed by many scholars, one of the essential features of Vedic mythology as reflected in the hymns of the "Rigveda" is its syncretic character. From this fact it ensues that the major part of the Vedic deities are mutually substitutable when addressing them. As the name of a deity (as well as his invocation) may be considered as a unit of the mythological system (code), the respective substitution of the names of the deities in the mythological messages may also be considered as the cadence of the mythological text of the "Rigveda" which is due to the regular occurrence of the same signs of the mythological system as realized however in different linguistic and mythical shapes. The first conclusion is that as these signs as to their mythical content encode successively one another, the prominent feature of the "Rigveda" is the parallelism of its discrete parts which may be compared with the parallelism in poetry and in some specimens of folklore texts. The second important conclusion is that a kind of achronic myth, different from the myths where the temporal dimension is observed, is formed in this way

About the Semiotics of Predictions in Suetonius ("De Vita XII Caesarum").

V. N. Toporov.

The article gives a description of the characteristic features of the text of Suetonius from the viewpoint of the role omens and predictions (O) play in it. The structure O is described and some observations are made in this connection. In conclusion a brief classification of the characters of the emperors described by Suetonius is given.

The Conception of Geographical Space in Medieval Russian Texts.

J. Lotman.

The gradation of shifts in geographical space and the degree of moral perfection are inseparable in medieval Russian texts. Moral categories have local characteristics and vice versa. Geography is presented as a form of ethics, a traveller — as a pilgrim. The process of moral perfection is always a kind of "setting off", a shift in geographical space. These views form the basis for treating such notions as 'hell' and 'paradise' as spatial realities, which are geographical objects as well as any other land.

Notes about Buddhist Iconography in Connection with the Problem of the Semiotics of Cosmological Conceptions

V. N. Toporov.

The article contains the analysis of some specimens of Buddhist fine arts, the analysis being regarded as a description of distributive structures and as a definition of classes of equivalent elements correlated with these structures. A description is given of the relevant space in Buddhist iconography, of the

objects situated in each of these divisions and their conceptual and symbolic meaning. Further an attempt is made to reconstruct more ancient cosmological conceptions upon which the described specimens of Buddhist iconography) based. In conclusion some facts are given (linguistic ones among them) concerning the semiotics of cosmological conceptions of the ancient Indo-European peoples which are reflected in language, literature, art, architecture, etc.

"Felskonstruktion" in Ancient Painting. Spatial-Temporal Unity in Painting

L. Zegin

The paper deals with the system of representation of space and time in ancient painting. The author attempts to reconstruct the ancient perspective system that is quite different from the modern one. This enables him to account for different sorts of "distortions" in ancient painting ("*die umgekehrte Perspektiv*", all kinds of deformations, equalization in size, etc.). It is shown in the paper that all these peculiarities of ancient painting are the result of a special perspective system applied (but not of the absence of perspective as is sometimes believed). On this basis it becomes possible to reconstruct real forms of objects represented in a picture as well as their relations in space and time.

In the appendix to the article the author demonstrates his conclusions through the analysis of "*Felskonstruktion*" (in Russian "*ikonnye gorki*") in Russian icon-painting (abstract "rocky" landscape characteristic of the background in ancient pictures).

On the Model of Representation in Russian Icon-painting

B. Ouspenski

The paper is concerned with problems of formal analysis of ancient Russian icons. An icon is regarded as a piece of text with different kinds of code restrictions imposed. It is possible in principle to reconstruct real forms of represented objects and their relations in 3-dimensional space proceeding from this text. This implies an analysis of the code of icon-painting and establishing its rules. On one level this is made in L. Zegin's paper (see the present book) analysing formal geometric distortions caused by a special perspective system applied in ancient painting. The present paper is concerned with another level of description which can be called "semantic". It is shown in the paper that the application of perspective distortions depends on the semantic value of represented objects. Semantically important objects are not so much subject to these distortions and are generally treated in a quite special system of representation. The description of the "semantic" system of representation enables the author of the paper to account for a number of peculiarities of the composition of icons.

The Description of the System of Musical Notations

M. Langleben

The semantic aspect of the simplest kind of the system of musical notation (SMN) is under consideration. The meaning criteria for SMN are formulated, and three types of correspondence of musical notation to its signifié

(musical sounds) are described, each of these types of correspondence constituting a sign. In the signs of the 1st type the height of the tone corresponds to the name of the symbol; in the signs of the 2nd type the length of the tone corresponds to the position of the symbol; in the signs of the 3rd type the symbol corresponds to the specific tone of the given musical instrument. Each of the types of signs is described as the mutual correspondence of the two sets of elements arranged in a peculiar manner. It is shown that in SMN where these three types of signs are used, symbols corresponding to the tones characterized by the different altitude, length, and musical instruments, are distinguished graphically.

The System of Identifications in the Chāndogya Upaniṣad

A. Y. Syrkin

The present paper deals with an essential feature of the Chāndogya Upaniṣad — the identification of different objects, which plays such an important part in the dogmatics of the Early Upanishads. There are given some examples of these identifications, stated some particularities concerning their irregular or — on the contrary — their systematic character, and some general features of an Old Indian description connected with the above-mentioned facts are formulated.

On the Structure of the Paragraph

E. Padučeva

An attempt is made to find formal regularities that characterize coherent discourse as opposed to a random accumulation of sentences. A class of texts is specified in which coherence is manifested in the first place by the fact that neighbouring sentences contain identical semantic elements. It is asserted that the description of regularities governing the formation of such texts can be reduced to the description of limitations imposed on the choice of the "initial name" in all sentences of the text except the first one. A relation of domination is defined between the names from different sentences. Several types of such relation are described which correspond to different types of connection between sentences in discourse.

On the Phonology of Rhyme

S. Tolstaja

Until recently rhyme has been formally analyzed only as a component of metre and composition. Apparently traditional notions used in poetics to characterize the sound texture of the verse can to a certain extent be formalized. Phonological analysis helps to formulate such analogues for the "exactness" and "completeness" of the rhyme. The quantitative evaluation of these features is thereby made possible. With these aims in view the notion of the phonological distance between 'allorhymes' is used.

Concerning the Description of Some Structures (Mainly Characterizing Some Lower Levels) in Several Poetical Texts

V. N. Toporov

The article consists of three sketches: I. About the vocalic structure of two of Rilke's poems; II. About the structure of a poem by Verlaine ("Sagesse" II, 1); III. About an example of sound symbolism ("Rigveda" X, 125). These sketches contain some observations concerning the structure of some levels (mainly of lower ones) characteristic of these poetical texts. A great number of poetical texts have been analysed from this viewpoint, and the article represents only a part of the results of this investigation.

On the Structure of English "Nonsense Poetry"

D. Segal, T. Tsivian.

The authors attempt to analyse English limericks (mainly those by Edward Lear). The relevant content and formal features of a limerick are elicited and its pattern is described. The description is formulated as a set of synthesis rules.

One Way to Form New Meanings of Words in Artistic Texts

Z. G. Mints

On the basis of Alexander Blok's poem "Neznakomka" the author investigates one of the ways of forming new meanings of words which are specific only to the given text. She distinguishes between lexemes the combinations of which according to the rules of the previous cycle ('stihi o prekrasnoi dame') is either predictable or excluded. The replacement (substitution) of instructions of combinations for banned cases forms a new structure.

CONTENTS

Editorial Preface	3
-----------------------------	---

I

I. Kull, Semiotics and Teaching	11
J. Lotman, On the Problem of Meaning in Secondary Modelling Systems	22
A. Pyatigorsky, Some General Remarks about Mythology from the Psychological Point of View	38
B. Ogibenin, Towards the Problem of Meaning in Language and in Other Sign Systems	49
D. Segal, Notes on One Type of Semiotic Modelling System	60
V. Zaretsky, Rhythm and Meaning in Literary Texts	64
G. Lesskis, Some Consideration on the Grammatical Differences between Scientific and Artistic Texts	76
A. Syrkin, On Certain Features of Scientific and Fiction Texts	84

II

B. Ouspenski, Some Preliminary Notes on Personological Classifications	91
M. Lekomtseva, B. Ouspenski, A Description of a Semiotic System with a Relatively Simple Syntax	94
B. Egorov, The Simplest Semiotical Systems and Typology of Topics	106
V. Ivanov, V. Toporov, Towards the Description of Ket Semiotic Systems	116
T. Tsvian, On Constructing the Language of Etiquette	144
D. Segal, A Structural Description of Myth	150
I. Chernov, On the Structure of Russian Love Charms	159
T. Elizarenkova, A. Syrkin, An Approach to the Analysis of the Indian Wedding Hymn	173
L. Mäll, The Zero Way	189
B. Ogibenin, Remarks on the Structure of Myth in the "Rigveda"	192
V. Toporov, About the Semiotics of Predictions in Suetonius (De Vita XII Caesarum)	198
J. Lotman, The Conception of Geographical Space in Medieval Russian Texts	210
L. Pereverzev, Degree of Message Redundancy as an Index of Stylistic Peculiarity of Painting in Primitive Society	217
V. Toporov, Notes about Buddhist Iconography in Connection with the Problem of the Semiotics of Cosmological Conceptions	221

L. Zegin, "Felskonstruktion" in Ancient Painting. Spatial-Temporal Unity in Painting Art	231
B. Ouspenski, On the Model of Representation in the Russian Icon-Painting	248
M. Langleben, The Description of the System of Musical Notations	258
O. Volkova, The Description of the Tones of Indian Music	274
A. Syrkin, The System of Identifications in the Chândogya Upaniṣad	276
E. Paducheva, On the Structure of Paragraph	284
J. Levin, The Structure of Russian Metaphor	293
S. Tolstaja, On the Phonology of Rhyme	300
V. Toporov, Concerning the Description of Some Structures (mainly characterising some lower levels)	306
D. Segal, T. Tsvian, On the Structure of English "Nonsense Poetry"	320
Z. Mints, One way to Form New Meanings of Words in Artistic Texts	330

III

I. Revzin, About the "Principles of Philosophical Language. An Attempt of Exact Linguistics" by J. Linzbach	339
M. Danilov, J. Liberman, A. Pyatigorsky, D. Segal, B. Ouspenski, Preliminary Communication about Semiotic Study of Speech under the Influence of Mescaline	345
Summaries	347

SISUKORD

Toimetuselt	3
-----------------------	---

I

I. Kull, Semiootika ja õpetamine	11
J. Lotman, Tähdenduse probleemist sekundaarsetes modeleerivates süsteemides	22
A. Pjatigorski, Üldiseid märkmeid mütoloogia kohta psühholoogi seisukohalt	38
B. Ogibenin, Tähdenduse küsimus keeles ja mõnedes muudes modeleerivates süsteemides	49
D. Segal, Märkusi ühe semiootilise modelleeriva süsteemi tüübi kohta	60
V. Zaretski, Rütm ja mõte ilukirjanduslikes tekstides	64
G. Lesskis, Teadusliku ja ilukirjandusliku proosa grammatiliste erinevuste probleemist	76
A. Sõrkin, Teaduslike ja ilukirjanduslike tekstide mõningatest iseärasustest	84

II

B. Uspenski, Esialgseid märkmeid personoloogilise klassifikatsiooni kohta	91
M. Lekomtseva, B. Uspenski, Ühe lihtsa süntaksiga semiootilise süsteemi kirjeldus	94
B. Jegorov, Lihtsamad semiootilised süsteemid ja süzeede tüpoloogia	106
V. Ivanov, V. Toporov, Mõnede keeti semiootiliste süsteemide kirjeldamisest	116
T. Tsvijan, Mõningatest etiketi keele konstrueerimise küsimustest	144
D. Segal, Müüdi struktuurilisest kirjeldamisest	150
I. Tšernov, Vene armuloitsu struktuurist	159
T. Jelizarenkova, A. Sõrkin, India pulmahümni (Rigveda X 85) analüüsist	173

L. Mäll, Nullväärne tee	189
B. Ogibenin, Märkmeid müüdi struktuurist Rigvedas	192
V. Toporov, Ennustuste semiootikast Suetoniuse juures («De Vita XII Caesarum»)	198
J. Lotman, Geograafilise ruumi mõistest vana-vene tekstides	210
L. Pereverzev, Informatsiooni liiasuse astmest kui ürgaja kunsti stiililise iseärasuse näitajast	217
V. Toporov, Märkmeid budhistlikust kujutavast kunstist seoses kosmoloogiliste kujutluste semiootika küsimustega	221
L. Zegin, Ajalis-ruumiline ühtsus maalikunstis	231
B. Uspenski, Kujutise edasiandmise süsteemist vene ikoonimaalis	248
M. Langleben, Noodikirja süsteemi kirjeldamine	258
O. Volkova, India muusika toonide kirjeldamine	274
A. Sörkin, Samastamise süsteem Tšhandogja-Upanišadis	276
J. Paduťševa, Lõigu struktuurist	284
J. Levin, Vene metafoori struktuur	293
S. Tolstaja, Riimi fonoloogiast	300
V. Toporov, Mõningate, eeskätt madalamaid tasemeid iseloomustavate struktuuride kirjeldamisest mõnedes luuletekstides	306
D. Segal, T. Tsivjan, Inglise nonsensluule struktuurist	320
Z. Mints, Üks uute sõnatähenduste moodustamise viis kunstilises tekstis	330

III

I. Revzin, J. Linzbachi raamatust «Filosoofilise keele printsiibid»	339
M. Danilov, J. Liberman, A. Pjatigorski, D. Segal, B. Uspenski, Esimesi kokkuvõtteid katsetest semiootiliselt uurida kõnet meskaliini mõju all	345
Summaries	347

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
I	
И. Г. Кулль, Семиотика и обучение	11
Ю. М. Лотман, О проблеме значений во вторичных моделирующих системах	22
А. М. Пятигорский, Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога	38
Б. Л. Огибенин, К вопросу о значении в языке и некоторых других моделирующих системах	49
В. А. Зарецкий, Ритм и смысл в художественных текстах	64
Д. М. Сегал, Заметки об одном типе семиотических моделирующих систем	60
Г. С. Лескис, К вопросу о грамматических различиях научной и художественной прозы	76
А. Я. Сыркин, Об отдельных чертах научного и художественного текстов	84

II

Б. А. Успенский, Предварительные замечания к персонологической классификации	91
М. И. Лекомцева, Б. А. Успенский, Описание одной системы с простым синтаксисом	94

Б. Ф. Егоров, Простейшие семиотические системы и типология сюжетов	106
В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К описанию некоторых кетских семиотических систем	116
Т. В. Цивьян, К некоторым вопросам построения языка этикета	144
Д. М. Сегал, Опыт структурного описания мифа	150
И. А. Чернов, О структуре русского любовного заговора	159
Т. Я. Елизаренкова, А. Я. Сыркин, К анализу индийского свадебного гимна	173
Л. Мялль, Нулевой путь	189
Б. Л. Огибенин, Замечания о структуре мифа в «Ригведе»	192
В. Н. Топоров, К семиотике предсказаний у Светония	198
Ю. М. Лотман, О понятии географического пространства в русских средневековых текстах	210
Л. Б. Переверзев, Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи	217
В. Н. Топоров, Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений	221
Л. Ф. Жегин, Пространственно-временное единство живописного произведения	231
Б. А. Успенский, К системе передачи изображения в русской иконописи	248
М. М. Ланглебен, Описание системы нотной записи	258
О. Ф. Волкова, Описание тонов индийской музыки	274
А. Я. Сыркин, Система отождествления в Чхандогья Упанишаде	276
Е. В. Падучева, О структуре абзаца	284
Ю. И. Левин, Структура русской метафоры	293
С. М. Толстая, О фонологии рифмы	300
В. Н. Топоров, К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в некоторых поэтических текстах	306
Д. М. Сегал, Т. В. Цивьян, К структуре английской поэзии нонсенса	320
З. Г. Минц, Об одном способе образования новых значений в художественном тексте (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка»	330

III

И. И. Ревзин, О книге Я. Линцбаха «Принципы философского языка»	339
М. Данилов, Ю. Либерман, А. Пятигорский, Д. Сегал, Б. Успенский, Предварительное сообщение об опыте семиотического исследования речевого потока под действием мescalina	345

Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Юлкооли, 18
ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

II

На русском языке

Резюме на английском языке

Ответственный редактор Ю. Лотман

Корректоры З. Минц и О. Мутть

Сдано в набор 24/IV 1965 г. Подписано к печати
9/II 1966 г. Бум. фаб. Кохила, Типограф. бумага
№ 3. 60 × 90, 1/16. Печатных листов 22,5 + 6 вклеек.
Учетно-издат. листов 24,8 + 6 вклеек. Тираж
800 экз. Заказ № 3628. МВ-00299. Типография им.
Ханса Хейдеманна, ЭССР, г. Тарту,
ул. Юликооли, 17/19. II

Цена 1 руб. 80 коп.

