

ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ

Σημειωτική

ТРУДЫ ПО  
ЗНАКОВЫМ  
СИСТЕМАМ

14

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI  
**TOIMETISED**

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

567

**ТЕКСТ В ТЕКСТЕ**

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XIV

## ТЕКСТ В ТЕКСТЕ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XIV

*Sirjale ja Peetrile  
mälestuseks minu  
debüt "Semiootika".*

*27. I 82.  
Tartu*

*Petter*

Редакционная коллегия: Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, И. Куль,  
Ю. Лотман (отв. редактор), Я. Пыльдяэ, Х. Рятсеп, И. Чернов.  
Редактор тома Ю. Лотман

## ТЕКСТ В ТЕКСТЕ

Ю. М. Лотман

Понятие «текст» употребляется неоднозначно. Можно было бы составить набор порой весьма различающихся значений, которые вкладываются различными авторами в это слово. Характерно, однако, другое: в настоящее время это, бесспорно, один из самых употребляемых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова: лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически-точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют актуальность проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи. История таких слов могла бы составить своеобразный индекс научной динамики.

В нашу задачу не входит обосновать какое-либо из существующих или предложить новое понимание этого термина. В аспекте настоящего исследования более существенно попытаться определить его отношение к некоторым другим базовым понятиям, в частности к понятию языка. Здесь можно выделить два подхода. Первый: язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте.<sup>1</sup> При всем разнообразии аспектов и подходов, здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. Даже в тех случаях, когда подчеркивается, что именно текст составляет данную лингвисту реальность и что любое изучение языка отправляется от текста, речь идет об

---

<sup>1</sup> Ср. определение М. А. К. Хэллидея: ««Текст» — это язык в действии» (Новое в зарубежной лингвистике, вып. VIII. М., 1978, с. 142); если в формуле Хэллидея выделяется оппозиция «потенциальная возможность — динамическая реализация», то П. Хартман и Э. Шмидт подчеркивают противопоставление «идеальная структура — материально воплощенная конструкция». Ср. формулу П. Хартмана: «Язык становится видимым в форме текста» (там же, с. 97). Развернутый анализ понятия «текст» в современной лингвистике текста см. в статье Т. М. Николаевой и составленном ею «Кратком словаре теории лингвистики текста» (там же, сс. 18 и сл., сс. 471—472).

эвристической, а не онтологической последовательности: поскольку в самое понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определенную закодированность. Следовательно, наличие кода полагается как нечто предшествующее.

С этой презумпцией связано представление о языке как замкнутой системе, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов. Таково, например, определение Ельмслевым текста как всего, что было, есть и будет сказано на данном языке. Из этого вытекает, что язык мыслится как панхронная и замкнутая система,<sup>2</sup> а текст — как постоянно наращиваемая по временной оси.

Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвященных общей типологии текстов.<sup>3</sup> Здесь сказывается, что, в отличие от лингвистов, литературоведы изучают обычно не «ein Text», а «der Text». Стремление сблизить текст как лингвистический и литературоведческий объект исследования определило на начальном этапе изучения тот подход, о котором писал И. И. Ревзин: «Если же речь идет об анализе произведения в целом, то структурные методы оказываются особенно эффективными при изучении либо таких сравнительно простых и повторяющихся «малых форм», как частушки, загадки, былины, сказки, мифы, либо такой массовой продукции, как детективы (ср. Ревзин, 1964),<sup>4</sup> бульварные романы, романы-памфлеты и т. п., но тогда уже речь не идет о художественном произведении в подлинном смысле слова.»<sup>5</sup> Однако исследования художественного произведения «в подлинном смысле слова», равно как и других наиболее сложных форм культурной жизни, диктовались слишком многими и важными научными соображениями, чтобы от них можно было бы отказаться. А такое исследование требовало другого подхода к тексту.<sup>6</sup>

С точки зрения второго подхода, текст мыслится как ограниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость

---

<sup>2</sup> Ср., однако, мнение Й. Вахека о неполной замкнутости языка: J. Vaček, Význam historického studia jazyků pro vědecký výklad současných jazykůse zvláštním zřetelem k materiálu anglickému, VPSI, 1958, с. 63.

<sup>3</sup> Обе тенденции: изучать текст как реализацию системы и как ее разрушение обнаружались еще в трудах формальной школы.

<sup>4</sup> Имеется в виду работа: 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.

<sup>5</sup> И. И. Ревзин. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М., 1977, с. 210.

<sup>6</sup> Обзор современной литературы по проблеме семиотики текста см. в публикуемой в настоящем сборнике статье П. Торопа.

категории границы («начала», «конца», «рампы», «рамы», «пьедестала», «кулис» и проч.). Если в первом случае существенным признаком текста является его протяженность в естественном времени, то во втором текст или тяготеет к панхронности (например, иконические тексты живописи и скульптуры), или же образует свое особое внутреннее время, отношение которого к естественному способно порождать разнообразные смысловые эффекты. Меняется соотношение текста и кода (языка). Осознавая некоторый объект как текст, мы, тем самым, предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен — его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте.

Безразлично, имеем ли мы дело с текстом на неизвестном нам языке — со случайно сохранившимся обломком утраченной для нас культуры — или с художественным произведением, рассчитанным на шокирующее аудиторию новаторство, но то, что текст предварительно закодирован, не меняет того факта, что для аудитории именно текст является чем-то первичным, а язык — вторичной абстракцией. Более того, поскольку получатель информации никогда не может быть уверен, что на основании данного текста ему удалось реконструировать язык полностью как таковой, язык выступает лишь как относительно замкнутый. В отношении к имманентно организованному и замкнутому тексту будет активизироваться признак его незавершенности и открытости. Это будет особенно очевидно в тех случаях, когда кодирующая система организована иерархически и реконструкция одного из ее уровней не гарантирует понимания на других. В тех случаях, как, например, в искусстве, когда текст допускает в принципе открытое множество интерпретаций, кодирующее его устройство, хотя и мыслится как закрытое на отдельных уровнях, в целом имеет принципиально открытый характер. Таким образом, и в этом отношении текст и язык переставлены. Текст дается коллективу раньше, чем язык, и язык «вычисляется» из текста.

Основой этой двойной исследовательской ориентации является функциональная двойственность текстов в системе культуры.

В общей системе культуры тексты выполняют, по крайней мере, две основные функции: адекватную передачу значений и порождение новых смыслов. Первая функция выполняется наилучшим образом при наиболее полном совпадении кодов говорящего и слушающего и, следовательно, при максимальной однозначности текста. Идеальным предельным механизмом для такой операции будет искусственный язык и текст на искусственном языке. Тяготение к стандартизации, порождающее искусственные языки, и стремление к самоописанию, создающее метаязыковые конструкции, не являются внешними по отношению к языковому

и культурному механизму. Ни одна культура не может функционировать без метатекстов и текстов на искусственных языках. Поскольку именно эта сторона текста наиболее легко моделируется с помощью имеющихся в нашем распоряжении средств, этот аспект текста оказался наиболее заметным. Он сделался объектом изучения, порою отождествляясь с текстом как таковым и заслоняя другие аспекты.

Механизм идентификации, снятия различий и возведения текста к стандарту играет не только роль начала, гарантирующего адекватность восприятия сообщения в системе коммуникации: не менее важной является функция обеспечения общей памяти коллектива, превращения его из беспорядочной толпы в «*Une personne morale*», по выражению Руссо. Эта функция особенно значительна в бесписьменных культурах и в культурах с доминирующим мифологическим сознанием, однако как тенденция она с той или иной степенью выявленности проявляется в любой культуре.

Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена — *текста-кода*. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль «Энеиды» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения,<sup>7</sup> а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков. Следует подчеркнуть, что в ходе культурного функционирования: в процессе текстообразования или при исследовательском метаописании — каждый знак текста-кода может представлять перед нами в виде парадигмы. Однако «для себя», с позиции своего собственного уровня, он выступает как нечто наделенное не только единством выражения, но и единством содержания. Диффузный, амби- или поливалентный, распадающийся то на парадигму эквивалентных, но разных значений, то на систему антонимических оппозиций для внешнего наблюдателя, «для себя» он монолитен, компактен, однозначен. Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он образует текст, наделенный всеми признаками текстовой реальности даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или моделью детективного романа Ревзина.

---

<sup>7</sup> До тех пор, пока они не сделались объектом научной реконструкции.

Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и невыявленный текстовый объект.<sup>8</sup>

К объектам этого типа относится «петербургский текст», выявленный В. Н. Топоровым на материале произведений Достоевского.<sup>9</sup> Наблюдения над текстами Достоевского убедили исследователя, что один из пластов творческого сознания автора «Преступления и наказания» отличается глубоким архаизмом и непосредственно соприкасается с мифологической традицией. В. Н. Топоров показывает существование в художественном сознании Достоевского определенного устойчивого текста, который в многочисленных вариациях проявляется в его произведениях и может быть реконструирован исследователем. Связь с архаическими схемами, а также и то, что в основе лежат произведения одного автора, обеспечивают для выделенных В. Н. Топоровым элементов необходимую отнесенность к одному уровню и единому тексту.

Вторая функция текста — порождение новых смыслов. В этом аспекте текст перестает быть пассивным звеном передачи некоторой константной информации между входом (отправитель) и выходом (получатель). Если в первом случае разница между сообщением на входе и на выходе информационной цепи возможна лишь в результате помех в канале связи и должна быть отнесена за счет технических несовершенств системы, то во втором она составляет самую суть работы текста как «мыслящего устройства». То, что с первой точки зрения — дефект, со второй — норма, и наоборот. Естественно, что механизм текста должен быть организован в этом случае иначе.

Основным структурным признаком текста в этой второй функции является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное, как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение. Он предстает перед нами не как манифестация какого-либо одного языка — для его образования требуются минимально два языка. Ни один текст этого рода не может быть адекватно описан в перспективе одного единственного языка. Мы можем сталкиваться со сплошным закодированием двойным кодом, причем в разной читательской перспективе просматривается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым доминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и проч.

<sup>8</sup> Мы называем этот объект текстом-кодом и отличаем от описывающего его метатекста Проппа и др.

<sup>9</sup> См.: В. И. Топоров. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. — In: «Structure of texts and semiotics of culture», The Hague—Paris, 1973.

степеней. При этом некоторая фоновая кодировка, имеющая бессознательный характер и, следовательно, обычно незаметная, вводится в сферу структурного сознания и приобретает осознанную значимость (ср. толстовский пример с чистотой воды, которая делается заметной от соринки и щепочек, попавших в стакан: соринки — добавочные текстовые включения, которые выводят основной фоновый код — «чистоту» — из сферы структурно-неосознанного). Возникающая при этом в тексте смысловая игра, скольжение между структурными упорядоченностями разного рода придает тексту *бóльшие смысловые возможности*, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности. Следовательно, текст во второй своей функции является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. Сущность же процесса генерации — не только в развертывании, но и, в значительной мере, во взаимодействии структур. Их взаимодействие в замкнутом мире текста становится активным фактором культуры как работающей семиотической системы. Текст этого типа всегда богаче любого отдельного языка и не может быть из него автоматически вычислен. Текст — семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки.

Если методика Проппа ориентирована на то, чтобы из различных текстов, представив их как пучок вариантов одного текста, вычислить этот лежащий в основе единый текст-код, то методика Бахтина, начиная с «Марксизма и философии языка», противоположна: в едином тексте вычлениваются не только разные, но, что особенно существенно, взаимно-непереводимые субтексты. В тексте раскрывается его внутренняя конфликтность. В описании Проппа текст тяготеет к панхронной уравновешенности: именно потому, что рассматриваются повествовательные тексты, особенно заметно, что движения, по существу, нет — имеется лишь колебание вокруг некоторой гомостатической нормы (равновесие — нарушение равновесия — восстановление равновесия). В анализе Бахтина неизбежность движения, изменения, разрушения скрыта даже в статике текста. Поэтому он сюжетен даже в тех случаях, когда, казалось бы, весьма далек от проблем сюжета. Естественной сферой для текста по Проппу оказывается сказка, по Бахтину — роман и драма.

Проблема текста органически связана с прагматическим аспектом. Прагматика текста часто бессознательно отождествляется исследователями с категорией субъективного в классической философии. Это обуславливает отношение к прагматике как к чему-то внешнему и наносному, что может увлечь в сторону от объективной структуры текста.

В действительности же прагматический аспект — это аспект *работы текста*, поскольку механизм работы текста подразуме-

вает какое-то введение в него чего-либо извне. Будет ли это «извне» — другой текст или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность. Поэтому процесс трансформации текста в читательском (или исследовательском) сознании, равно как и трансформации читательского сознания, введенного в текст (по сути, мы имеем два текста в отношении инкорпорированные — обрамляющие, см. ниже), — не искажение объективной структуры, от которого следует устраниваться, а раскрытие сущности механизма в процессе его работы.

Прагматические отношения — отношения между текстом и человеком. Оба образования отличаются такой степенью сложности, что всегда наличествует возможность активизации того или иного аспекта структуры текста и превращения в процессе прагматического функционирования ядерных структур в периферийные, а периферийных — в ядерные. Так, например, поэзию, относящуюся к эпохе, характеризующейся сильно развитым чувством индивидуальности, и ориентированную на оригинальность как высшую характеристику художественной ценности, рассматривает читатель, ориентированный на восприятие мифологических текстов. Он видит не панораму текстов, из которых каждый отмечен «лица необщим выраженьем» (Баратынский), а некоторый общий текст, повторяемый в ряде вариаций. При этом происходит акцентация таких параметров, которые самими современниками не воспринимались как значимые, т. к. были автоматическими или бессознательными, а то, что отмечалось современниками в первую очередь, снимается. Разнородные тексты рассматриваются как однородные. Противоположный процесс происходит, когда современный читатель находит «полифонизм» в текстах эпох, не знавших художественно-осознанного функционирования этой категории, но естественно включавших элементы языковой неоднородности, которая в определенных условиях может быть прочитана подобным образом.

Было бы упрощением видеть в этих трактовках просто «искажения» (при таком подходе вековая история интерпретаций крупнейших памятников мировой культуры предстает как цепь заблуждений и ошибочных истолкований, на смену которым тот или иной критик или читатель предлагает новое, должествующее, наконец, установить истину в последней инстанции). Переформулировка основ структуры текста свидетельствует, что он вступил во взаимодействие с неоднородным ему сознанием и в ходе генерирования новых смыслов перестроил свою имманентную структуру. Возможности таких перестроек конечны, и это полагает предел жизни того или иного текста в веках, а также проводит черту между перестройкой памятника в процессе изме-

нения культурного контекста и произвольным навязыванием ему смыслов, для выражения которых он не имеет средств. Прагматические связи могут актуализовывать периферийные или автоматические структуры, но не способны вносить в текст принципиально отсутствующие в нем коды. Однако разрушение текстов и превращение их в материал создания новых текстов вторичного типа — от постройки средневековых зданий из разрушенных античных до создания современных пьес «по мотивам» Шекспира — также часть процесса культуры.

Роль прагматического начала не может быть, однако, сведена к разного рода переосмыслениям текста — оно составляет активную сторону функционирования текста как такового. Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того, чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания как такового. Чтобы работать, сознание нуждается в сознании, текст — в тексте, культура — в культуре. Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль. С одной стороны, в структурном смысловом поле текста внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. Сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводит к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст. Однако трансформируется не только он — изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится. Введение чуждого семиозиса, который находится в состоянии непереводимости к «материнскому» тексту, приводит этот последний в состояние возбуждения: предмет внимания переносится с сообщения на язык как таковой, и обнаруживается явная кодовая неоднородность самого «материнского» текста. В этих условиях составляющие его субтексты могут начать выступать относительно друг друга как чужие и, трансформируясь по чуждым для них законам, образовывать новые сообщения. Текст, выведенный из состояния семиотического равновесия, оказывается способным к саморазвитию. Мощные внешние текстовые вторжения в культуру, рассматриваемую как большой текст, приводят не только к адаптации внешних сообщений и введению их в память культуры, но и служат стимулами ее саморазвития, дающего непредсказуемые результаты.

Мы можем привести два примера такого процесса.

Исправность интеллектуального аппарата ребенка на ранней стадии его развития еще не обеспечивает нормального функционирования сознания: ему необходимы контакты, в ходе которых он получает извне тексты, играющие роль стимуляторов его собственного умственного саморазвития. Другой пример связан с т. н. «ускоренным развитием» (Г. Гачев) культуры. Хорошо стабилизированные архаические культуры могут исключительно

длительное время пребывать в состоянии циклической замкнутости и сбалансированной неподвижности. Вторжение в их сферу внешних текстов приводит в движение механизмы саморазвития. Чем сильнее разрыв и чем, следовательно, труднее дешифруются вторгшиеся тексты средствами кодов «материнского» текстового края, тем динамичнее оказывается состояние, в которое приводится культура в целом. Сопоставительное изучение разных случаев подобных «культурных взрывов», с которыми мы встречаемся в истории мировой цивилизации, убеждает в упрощенности выдвинутой Вольтером в «Опыте о нравах и духе народов» и Кондорсе («Набросок исторической картины прогресса человеческого разума») и развитой Гегелем концепции единства пути мирового Разума. С точки зрения просветительской культурософии, все разнообразие мировых культур может быть сведено или к различию в этапах становления единого Мирового Эталона культуры, или к «заблуждениям», уводящим ум человека в дебри. В свете такой концепции кажется естественным отношение «передовых» культур к «отсталым» как неполноценным и стремление «отсталых» культур догнать «передовые» и раствориться в них. В такой перспективе «ускоренное развитие» связывается с уменьшением разнообразия широкого контекста мировой цивилизации и, следовательно, с падением ее информативности как единого Текста, т. е. с информативной деградацией. Однако такая гипотеза не подтверждается и эмпирическим материалом: в ходе «культурных взрывов» в истории мировой цивилизации не происходит ее нивелировки — имеют место прямо противоположные процессы.

Наблюдая динамические состояния семиотических систем, мы можем заметить одну любопытную особенность: в ходе медленного и постепенного развития система вовлекает в себя близкие и легко переводимые на ее язык тексты. В моменты «культурных (или, вообще, семиотических) взрывов» вовлекаются наиболее далекие и неперебиваемые, с точки зрения данной системы, (т. е. «непонятные») тексты. Далеко не всегда в этом случае более сложная культура будет играть роль стимулятора направленной. Так, в XX в. мы сделали свидетелями мощного вторжения текстов архаических культур и примитива в европейскую цивилизацию, что сопровождалось приведением ее в состояние динамического возбуждения. Существенным работающим моментом оказывается именно различие культурных потенциалов, трудность в дешифровке текстов средствами имеющихся языков культуры. Так, например, принятие христианства и введение связанных с этим текстов было для варварских народов Европы начала нашей эры приобщением к текстовому миру, трудно доступному в силу своей культурной сложности. Но для древних цивилизаций Средиземноморья эти же тексты были трудно доступ-

ны в силу своей примитивности. Однако эффект их в обоих случаях был сходным: они вызвали мощный культурный взрыв, который нарушил младенческую и старческую статику обоих миров и привел их в состояние динамизма.

Выше мы подчеркнули типологическое различие между текстами, онтологически ориентированными на отождествление всего множества текстов с некоторым Текстом, и такими, в которых проблема кодового разнообразия переносится внутрь границ текста и расслоение Текста на тексты превращается во внутренний закон. Однако эту же проблему можно рассмотреть и в прагматическом аспекте. В любой сколь-либо детально нам известной цивилизации мы сталкиваемся с текстами очень высокой сложности. В этих условиях особую роль начинает играть прагматическая установка аудитории, которая может активизировать в одном и том же тексте «пропповский» или «бахтинский» аспект.

Вопрос этот тесно связан с проблемой отношения текста к культурному контексту. Культура — не беспорядочное накопление текстов, а сложная, иерархически организованная работающая система. Однако сложность ее относительно оси «однородность/неоднородность» такова, что всякий текст неизбежно предстает минимально в двух перспективах, как включенный в два типа контекстов. С одной точки зрения, он выступит как однородный с другими текстами, с другой, — как выпадающий из ряда, «странный» и «непонятный». В первом случае он будет располагаться на синтагматической, во втором — на риторической оси. Соположение текста с семиотически неоднородным ему рядом порождает риторический эффект. Смыслообразующие процессы протекают как за счет взаимодействия между семиотически разнородными и находящимися в отношении взаимной непереводимости пластами текста, так и в результате сложных смысловых конфликтов между текстом и инородным для него контекстом. В такой же мере, в какой художественный текст тяготеет к полиглотизму, художественный (и культурный, вообще) контекст не может быть монологичным. Сложная многофакторность и полиструктурность любого культурного контекста приводит к тому, что составляющие его тексты могут просматриваться как в синтагматической, так и на риторической осях. Именно этот второй тип соположений выводит семиотическую структуру из области бессознательных механизмов в сферу осознанного семиотического творчества. Проблема разнообразных соположений разнородных текстов, столь остро поставленная в искусстве и культуре XX в.,<sup>10</sup> по сути принадлежит к весьма древним. Именно она лежит в основе круга вопросов, связанных с темой «текст в

---

<sup>10</sup> Ср. работы М. Дрозды, посвященные проблемам европейского авангарда.

тексте». Обострившийся в современной науке интерес к нео-риторике лежит в том же плане.

---

«Текст в тексте» — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный и т. д. смысл. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной закодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст (например, превращая пьедестал в скалу и сюжетно связывая ее в единую композицию с фигурой). Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются включенными в текст, а в другой — выключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчеркивается, а не стирается тот факт, что одни из них принадлежат вещественной, а другие — художественной реальности. Та же самая игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала.

Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будет картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное». Так, например, в «Гамлете» перед нами — не только «текст в тексте», но и «Гамлет» в «Гамлете»: пьеса, разгрываемая по инициативе Гам-

лета, повторяет в подчеркнуто условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы и Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй.<sup>11</sup> Чтобы акцентировать это чувство у читателей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. — Как бы предвосхищая «8<sup>1/2</sup>» Феллини, Гамлет перед публикой дает актерам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что еще важнее, репетицию сцены.

Удвоение — наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции. Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эхо, живопись как обведенная углем тень на камне и проч. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе.

Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях (см. «Венера и Амур» Веласкеза, «Портрет банкира Арнольфини с женой» Ван Эйка и мн. др.). Однако мы сразу сталкиваемся с тем, что удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: меняется ось «правое-левое» или, что еще чаще, к плоскости полотна или экрана прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения. Так, на картине Веласкеза к точке зрения зрителей, которые видят Венеру со спины, прибавляется точка зрения из глубины зеркала — лицо Венеры. На портрете Ван Эйка эффект еще более усложнен: висящее в глубине картины на стене зеркало отражает со спины фигуры Арнольфини с женой (на полотне они повернуты *en face*) и входящих со стороны зрителей гостей, которых они встречают. Таким образом, из глубины зеркала бросается взгляд, перпендикулярный полотну (навстречу взгляду зрителей) и выходящий за пределы собственного пространства картины. Фактически такую же роль играло зеркало в интерьере барокко, раздвигая собственно архитектурное пространство ради создания иллюзорной бесконечности (отражение зеркала в зеркале),

<sup>11</sup> Персонажи «Гамлета» как бы передоверяют сценичность комедиантам, а сами превращаются в внесценическую публику. Этим объясняются и переход их к прозе, и подчеркнуто непристойные замечания Гамлета, напоминающие реплики из публики эпохи Шекспира. Фактически возникает не только «театр в театре», но и «публика в публике». Вероятно, для того, чтобы передать современному нам зрителю адекватно этот эффект, надо было бы, чтобы подавая свои реплики из публики, герои в этот момент разгримировывались и рассказывались в зрительном зале, уступая сцену комедиантам, разыгрывающим «мышеловку».

удвоения художественного пространства путем отражения картин в зеркалах<sup>12</sup> или взламывания границы «внутреннее / внешнее» путем отражения в зеркалах окон.

Однако зеркало может играть и другую роль: удваивая, оно искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся «естественным», — проекция, несущая в себе определенный язык моделирования. Так, на портрете Ван Эйка зеркало выпуклое (ср. портрет Ганса Бургкмайра с женой кисти Лукаса Фуртнагеля, где женщина держит выпуклое зеркало почти под прямым углом к плоскости полотна, что дает резкое искажение отражений), — фигуры даны не только спереди и сзади, но и в проекции на плоскую и сферическую поверхность. В «Страсти» Висконти фигура героини, нарочито бесстрастная и застывшая, противостоит ее динамическому отражению в зеркале. Ср. также потрясающий эффект отражения в разбитом зеркале в «Вороне» Ж.-А. Клузо или разбитое зеркало в «День начинается» Карне. С этим можно было бы сопоставить обширную литературную мифологию отражений в зеркале и зазеркалья, уходящую корнями в архаические представления о зеркале как окне в потусторонний мир.

Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому, как зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — остраненное отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого — левого может получать исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и проч.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования.

Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст притворяется самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещью среди вещей реального мира. С другой, он постоянно напоминает, что он — чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность — фикция», которую Пушкин выразил словами: «Над вымыслом слезами обольюсь». Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» (коллаж) в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и

---

<sup>12</sup> Ср. у Державина:

Картины в зеркалах дышали,  
Мусия, мрамор и фарфор... (Г. Р. Державин. Стихотворения.  
Л., 1957, с. 213).

условность условного, и его безусловную подлинность. На функции «вещей» (реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы — тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров (ср. «Зеркало» А. Тарковского) или же прием, использованный Пушкиным, который вклеил в «Дубровского» обширное подлинное судебное дело XVIII в., изменив лишь собственные имена. Более сложны случаи, когда признак «подлинности» не вытекает из собственной природы субтекста или даже противоречит ей и, вопреки этому, в риторическом целом текста именно этому субтексту приписывается функция подлинной реальности.

Рассмотрим с этой точки зрения роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Роман построен как переплетение двух самостоятельных текстов: один повествует о событиях, развертывающихся в Москве, современной автору, другой — в древнем Ершалаиме. Московский текст обладает признаками «реальности»: он имеет бытовой характер, перегружен правдоподобными, знакомыми читателю деталями и предстает как прямое продолжение знакомой читателю современности. В романе он представлен как некоторый первичный текст нейтрального уровня. В отличие от него, повествование о Ершалаиме все время имеет характер «текста в тексте». Если первый текст — создание Булгакова, то второй создают герои романа. Ирреальность второго текста подчеркивается тем, что ему предшествует метатекстовое обсуждение того, как его следует писать; ср.: Иисуса «на самом деле никогда не было в живых. Вот на это-то и нужно сделать главный упор.»<sup>14</sup> Таким образом, если относительно первого субтекста нас хотят уверить, что он имеет реальные денотаты, то относительно второго демонстративно убеждают, что таких денотатов нет. Это достигается и постоянным подчеркиванием текстовой природы глав об Ершалаиме (сначала рассказ Воланда, потом роман Мастера), и тем, что московские главы преподносятся как реальность, которую можно увидеть, а ершалаимские — как рассказ, который слушают или читают. Ершалаимские главы неизменно вводятся концовками московских, которые становятся их зачинами, подчеркивая их вторичную природу: «Заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще...» <конец первой главы, начало второй. — Ю. Л.>. «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой <...> вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (с. 435). Глава «Казнь» вводится как сон

---

<sup>14</sup> Михаил Булгаков. Романы. М., 1973, с. 426. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте.

Ивана<sup>15</sup>: «...и ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» <конец 15-й — начало 16-й главы. — Ю. Л.> «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением» (с. 587—588). Далее текст об Ершлаиме вводится как сочинение Мастера: «...хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листьями тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: — Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» <конец 24-й — начало 25-й главы. — Ю. Л.>. «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» (с. 714).

Однако, как только эта инерция распределения реального — нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами. Во-первых, московский мир («реальный») наполняется самыми фантастическими событиями, в то время как «выдуманный» мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия. На уровне сцепления элементов сюжета распределение «реального» и «ирреального» прямо противоположно. Кроме того, элементы метатекстового повествования вводятся и в «московскую» линию (правда, весьма редко), создавая схему: автор рассказывает о своих героях, его герои рассказывают историю Иешуа и Пилата: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?» (с. 632).

Наконец в идейно-философском смысле это углубление в «рассказ о рассказе» представляется Булгакову не удалением от реальности в мир словесной игры (как это имеет место, например, в «Рукописи, найденной в Сарагоссе» Яна Потоцкого), а восхождением от кривляющейся кажимости мнимо-реального мира к подлинной сущности мировой мистерии. Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением.

Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка. «Нормальное» (т. е. нейтральное) построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги или рекламные объявления издательства в ее конце, откашливание актера перед арией, настрой-

---

<sup>15</sup> Сон наряду с вставными новеллами является традиционным приемом введения текста в текст. Большей сложностью отличаются такие произведения, как «Сон» (В полдневный жар в долине Дагестана...) Лермонтова, где умирающий герой видит во сне героиню, которая во сне видит умирающего героя. Повтор первой и последней строф создает пространство, которое можно представить в виде кольца Мёбиуса, одна поверхность которого означает сон, а другая явь.



## ФИЛЬМ В ФИЛЬМЕ

Вяч. Вс. Иванов

1. **Предварительные замечания о невырожденных знаковых моделях.** Для сложившегося у нас направления семиотики, в частности, связанного с исследованием текстов литературы и искусства, существенно представление о произведении искусства (и искусства в целом) как модели. При этом имеется в виду понятие более широкое, чем то, которым пользуются, например, в структурной лингвистике, когда говорят о построении модели какого-либо объекта. В этом последнем случае речь идет о создании теоретической схемы (или соответствующего ей инженерного устройства, например, кибернетического), которая воспроизводит некоторые существенные стороны объекта. Так, под моделью языка имеются в виду некоторые правила, которые вместе со словарем (морфем, корней или слов) дают возможность строить некоторые из совокупностей высказываний, порождаемые и понимаемые говорящим на естественном языке. Вычислительная машина, в которую введены соответствующие правила, могла бы рассматриваться как действующая (или инженерная) модель языка (на создание этой модели были в последние десятилетия направлены усилия многих лингвистов). При этом не предполагается, что модель языка (или любого другого объекта, например, человеческого мозга или коллектива), которая строится наукой, должна отражать все особенности изучаемого объекта. Наоборот, ученые при построении каждой данной модели сознательно себя ограничивают, считая, что в модели могут отражаться лишь некоторые стороны объекта, другие же его черты, с данной точки зрения несущественные, сознательно отбрасываются (прямой перенос подобных взглядов на понимание литературы вел бы к ориентации прежде всего на изображение в ней некоторых типов).

Семиотика рассматривает научные (в частности, лингвистические и кибернетические) модели как частный случай знаковых (семиотических) моделей. В этом частном случае (приобретшем особую роль благодаря успехам современных естественных наук

и техники, но остающемся все еще лишь небольшой частью духовной культуры человечества) знаковые модели существенно ограничены («вырождены»), за счет чего достигается их техническая эффективность. Большинство других знаковых моделей, используемых человечеством (в естественном языке, в мифологиях и ритуалах, в мировых религиях «осевого времени», философии, в литературе и искусстве), не знают таких ограничений. Предполагается, что на естественном языке может быть высказано все, о чем хочет сказать человек, что такая религия, как буддизм или христианство, может помочь человеку ориентироваться в любой жизненной ситуации, что разные направления традиционной философии имеют в виду принципы, относящиеся к любым явлениям вселенной и человеческого существования в целом. По-видимому, человек не может пользоваться только ограниченными (вырожденными) знаковыми моделями, поэтому сохранение и развитие в принципе неограниченных знаковых моделей, как искусство и литература, оказывается для него жизненно важным (в особенности в тех обществах, где по тем или иным культурно-историческим и социальным причинам другие знаковые модели оттесняются на задний план). Такое широкое понимание модели мира восходит к физиологии активности Н. А. Бернштейна и к ее развивавшим кибернетическим теориям М. Л. Цетлина.

При всех успехах в построении искусственных (логических и машинных) языков (типа исчислений математической логики, алгоритмических языков и языков программирования) наука вынуждена (а, согласно теореме Гёделя, — математика и ориентированные на нее формализованные дисциплины всегда будут вынуждены) наряду с этими вырожденными знаковыми системами пользоваться и невырожденной — естественным языком. Он остается основным средством интерпретации (в том числе и при воспитании следующих поколений ученых) и для искусственных языков. Это не препятствует тому, что можно строить научные (семиотические) модели любой невырожденной системы; такие модели (например, лингвистические модели естественного языка) являются метамоделями (или «метаязыками»). Любая семиотическая модель литературы или искусства в той степени, в какой она является научной (например, в семиотической поэтике), тем самым становится вырожденной метамоделью, но искусство такой моделью не становится даже когда оно обращается к изображению самого искусства. Когда Дзига Вертов в фильме «Человек с киноаппаратом»<sup>1</sup> изображает самый процесс

<sup>1</sup> Этот фильм о фильме, как и фильм Кулешова «Великий утешитель», были рассмотрены в предшествующей статье автора (см. В. В. Иванов. О функциях и категориях языка кино. — Труды по знаковым системам, 7, Тарту, 1975, с. 170 и след.) и поэтому специально в настоящей работе не исследуются; ср. о фильме Вертова Cavell S. The world viewed. Reslections on

снятия фильма, его искусство от этого не перестает быть искусством. Когда дети говорят о том, что они говорят (это очень характерно для определенного периода детского развития), от этого они не перестают говорить на естественном языке. Многочисленные замечательные стихи Пастернака о самой поэзии не перестают быть поэзией. Но в них строится не просто знаковая модель самой поэзии, а знаковая модель всего мира, образ которого «явлен в слове» (именно эта неразрывность поэзии и мира в целом составляет основную тему всех этих стихов Пастернака).

Знаковая модель (здесь и далее речь будет идти о невырожденных знаковых моделях) представляет собой картину мира в целом, включая и субъекта, создающего эту модель, как лирическое стихотворение обычно содержит в себе и образ поэта или как художник начала Возрождения писал себя самого в углу картины, а Феллини изображает самого себя в «Риме» («Roma») и «Клоунах» («I clowns»). При этом конкретное содержание (или предметная область) данного конкретного произведения может быть узко ограниченным, но оно допускает множество интерпретаций благодаря принципиальной многозначности (многоплановости или метафоричности) искусства, как и других невырожденных систем знаков. Ярким примером в сфере мировых религий могут послужить притчи и еще более ранние аналогичные описания бытовых ситуаций, допускающие широкое образное толкование, в высших образцах религиозно-философской литературы Древнего Востока II-го тысячелетия до н. э. (например, в молитвах хеттского царя Мурсилы II<sup>2</sup>). В религиозно-философской литературе этого типа любая бытовая деталь может стать знаком, символизирующим огромное (в принципе бесконечное множество) других явлений.

Метазнаковый текст может быть обращен на текст, состоящий либо из таких же знаков, либо из знаков другого типа.

Частным случаем метамоделей можно считать фильм, относящийся к фильмам же (как в языке метаязыковые высказывания).

Не все произведения кино, рассматриваемые ниже, являются метамоделями в том смысле, что они посвящены собственно построению или созданию фильмов. В более широком смысле все они входят в категорию кинопредставления внутри кинопредставления. Это обрамленное кинопредставление (данное средствами кино) может быть фильмом, но последнее не обязательно. Общим остается принцип повернутости представления (текста) на некоторое другое представление (текст).

---

the ontology of film, Cambridge, Mass., 1979, p. 191 (о других примерах фильма в фильме и о проблеме в целом там же, pp. 123—127).

<sup>2</sup> См. перевод и комментарий в кн.: Луна, упавшая с неба. Древняя литература Малой Азии. М., «Художественная литература», 1977, с. 182—191, 24—25.

2. **Создание фильма как тема фильма.** Исследование структуры фильма в современной науке созвучно художественным опытам новейшего кино. В последние полтора десятилетия работа над фильмом все чаще становится темой фильма. Ярким примером фильма о несозданном фильме остается «Восемь с половиной» Феллини. В этом фильме раскрывается душевное смятение его героя — кинорежиссера Гвидо Ансельми, обстоятельства, сопутствующие все откладываемой из-за его мучительных колебаний съемке фильма. В эпизоде в просмотровом зале мы видим и пробные кадры, где разные актрисы воспроизводят претворенные Гвидо образы его любовницы и жены. Сидя в просмотровом зале, реальный прототип этого последнего образа — его жена смотрит вместе с другими участниками съемок пробные кадры, в которых Гвидо пытается воссоздать ее черты посредством игры разных актрис. Мы не только еще раз присутствуем при том столкновении реальности с ее изображением, которое в видениях, воспоминаниях и творческих снах Гвидо проходит через весь фильм. Гвидо в просмотровом зале не может ответить на вопрос продюсера, какая из актрис подходит для роли. Гвидо в этот момент подобен поэту, который не мог бы из всего множества равнозначных фраз выбрать ту единственную, которая соответствует его замыслу. Показав мучительность выбора, Феллини подвел нас к постижению одной из загадок киноискусства: оно было бы невозможно, если бы среди всего многообразия актеров, способов их игры и ее кинематографического представления нельзя было бы в конце концов найти тот, который соответствует теме и строению фильма.

Сцена в просмотровом зале, отчасти сходная с только что упомянутой, есть и в другом (более позднем) фильме о самом этом фильме — в картине Вайды «Все на продажу», некрологе — плаче по Цыбульскому. В этой сцене актер, играющий роль режиссера — Вайды, смотрит вместе с другими актерами, которые в этом фильме играют самих себя, черновые материалы к фильму. Высказываемые при этом сомнения и раздумья Вайды по поводу того, как построить фильм, сообщают ему тон сбивчивого надгробного слова, прерываемого самим оратором.

Мучительные сомнения сценариста, как у Феллини, претворяющего в будущий фильм фантастически преобразованные обстоятельства своей жизни, составляют одну из сюжетных линий «Романтической англичанки» Лоузи. Фильм начинается с обстоятельств, объясняющих возникновение замысла сценария. Романтическая женщина уезжает из Англии в Баден-Баден. Ее муж — сценарист звонит ей из дома в отель по телефону ночью в тот самый миг, когда она поднимается в лифте вместе с героем фильма — своим будущим любовником, с которым не была еще знакома. Длительность ее отсутствия в номере вызывает в сознании сценариста сцену, полувывмышленную, полуреальную, кото-

рая становится частью создаваемого им фильма, а позднее реализуется в романе его жены и героя фильма, становящегося секретарем сценариста. Видения сценариста в какой-то мере следуют за реальными происшествиями, преобразая их и переводя в сферу выявления бессознательного: его жена, поднимающаяся в лифте, становится героиней эротического эпизода в лифте; танец в ресторане превращается в сцену танцев в сценарии. Всего отчетливее явственно смещенный характер видений сценариста заметен в задуманной им сцене свидания обнаженных у фонтана, что лишь в какой-то мере отвечает происходящему позднее реальному ночному свиданию в беседке, ломающему жизнь всех трех основных персонажей фильма.

Сценарист, до этой катастрофы непрестанно мучающийся из-за неудач в сочинении сценария и выбрасывающий уже напечатанные части текста, вписывает в сценарий целые куски реальных разговоров. Но постепенно не столько жизнь перевоплощается в его сценарий, сколько собственная его биография начинает строиться как продолжение сценария. Герой — любовник реализует задуманный, но еще неясный самому сценаристу тип персонажа. Благодаря тому, что сценарист приглашает будущего любовника своей жены стать своим секретарем и селит его у себя в доме, главный персонаж сценария обретает плоть и кровь. Но фильм самого Лоузи постепенно превращается в подобие боевика на популярную тему торговли наркотиками, в начале фильма едва намеченную, а в финале лишь остраиваемую эксцентричностью сцены с современной молодежью, поселившейся в доме во время отсутствия хозяев.

Одним из сравнительно новых фильмов о фильме является «Американская ночь» Трюффо, который (как Андерсон в финале «Счастливчика») сам играет в фильме роль кинорежиссера. В отличие от Феллини, Вайды и Лоузи Трюффо занят не психологическими трудностями, препятствующими режиссеру построить свой фильм, а всеми житейскими и человеческими помехами, мешающими реализации уже готового замысла. Отчасти сходным образом построен и фильм Панфилова «Начало». Столкновение замыслов оператора, снимающего фильм, с требованиями социального заказа, составило тему уже разбиравшегося ранее фильма о фильме «Холодным взором» Уэкслера<sup>3</sup>.

В наиболее острой форме проблема ответственности создателя документального фильма поставлена в недавней вещи Антониони «Профессия: репортер». Фильм начинается с показа невероятных трудностей и опасностей, которые испытывает герой-телерепортер Локк, снимающий фильм о гражданской войне

---

<sup>3</sup> См. В. В. Иванов. Указ. соч. На последнем фестивале в Каннах Годар изложил свой проект создания фильма об истории фильма, см. Jochum N. Der Kampf um das Kino. — «Die Zeit», 1981, N 10 (27 Februar), S. 41.

в одной из африканских стран. После съемок в песчаной пустыне Локк возвращается в гостиницу, где находит другого постояльца мертвым. Локк переодевает мертвого (которого, как становится ясным позднее, убила местная тайная полиция) в свою одежду, берет себе костюм и документы покойного, заменяя его фотокарточку на свою. Он возвращается в Европу другим человеком, как вскоре выясняется, обремененным обязанностями того, чью одежду и документы он взял: он сам (сперва поневоле) начинает участвовать во встречах с представителями повстанцев, после чего в финале фильма его убивают в Испании агенты тайной полиции той же африканской страны. Но еще до того сняты Локком эпизоды фильмов об Африке начинают жить своей жизнью. Думая, что Локк умер, его товарищ собирает и показывает жене Локка оставшиеся от того фрагменты телефильмов (предположение о смерти Локка позволяет сопоставить композицию с «Все на продажу»). Первым показан отрывок телевизионного интервью с президентом африканской страны, на который жена Локка реагирует отрицательно. Посредством flashback (киновоспоминания о прошлом) показан памятный ей эпизод съемок этого интервью: в то время, когда президент, обращаясь к репортеру, говорил, что «страна едина», агенты его тайной полиции стояли на страже. Следующей за этим коротким эпизодом показана снятая Локком сцена расстрела повстанцев, взятых в плен. Реакция жены Локка на этот фрагмент фильма оказывается очень сильной; товарищ Локка, устроивший этот просмотр, говорит, волнуясь: «Я не думал, что на тебя это так действует». Жена Локка, раздражавшаяся на фальшь снимаемых Локком официальных кадров (таких, как интервью с президентом), поражена подлинностью эпизода расстрела. Она не думала, что Локк был на такое способен. Наконец, показана часть телеинтервью с деревенским колдуном. По существу этот кусок интервью входит в состав воспроизводимого в фильме диалога философского плана. Интервью больше говорит о Локке, чем о колдуне. Текст разговора с колдуном перекликается с дважды повторяемой (найденной среди вещей как бы покойного Локка, то есть в том багаже, который он оставил в гостинице в комнате ее убитого постояльца) магнитофонной записью разговора Локка с другим европейцем, оказавшимся вместе с ним в Африке. Речь идет о том, как проникнуть во внутреннюю суть этих людей. Словами это сделать трудно, можно с помощью оружия — товара, который им нужен. Локк, отказавшийся от занятий телерепортера, приближается к этому более прямому пути общения с африканцами. Тогда его убивают.

Можно заметить, что тема Африки через фотографии, демонстрируемые одним из персонажей, в ней побывавших, появляется у Антониони уже в «Затмении», как бы предвосхищая аналогичный показ Африки через снятые в ней фрагменты телефильмов

в «Профессия: репортер». О замысле снять фильм в Африке Антониони говорил сразу же после того, как закончил работу над «Красной пустыней». Но в «Профессия: репортер» интерес к пластическому и живописному материалу Африки отступает назад по сравнению с проблемами, которые начали занимать режиссера уже в «Забриски поинт» (фильме, непосредственно предшествующем «Профессия: репортер»).

Обстоятельства судьбы создателя телевизионного документального фильма, отдаленно напоминающие фабулу части фильма Антониони, недавно составили основу и известного фильма Лелюша «Жить, чтобы жить», представляющего собой коммерческую вариацию на ту же тему. В фильме Лелюша есть и демонстрация опасностей съемки фильма в Африке (в уединенной местности, где тренируют наемников), и последующий показ уже снятых кусков. Тем не менее напряжение отсутствует, сама поездка героя вместе с его любовницей в Африку, где он также снимает и сцены охоты, напоминает комфортабельный туризм.

Из французских фильмов последних десятилетий больше вводит в самый процесс создания телевизионного фильма «До свидания, филиппинки!» Работа на телевизионной студии в этом фильме служит мотивировкой дробления пространства. В фильме проводится последовательно игра на несовпадении реального пространства и пространства телевизионного: герой фильма — Мишель случайно входит в экран, и на следующий день его за это наказывают. Сцена просмотра заснятого материала, для фильма разбираемого жанра часто ключевая, в этом фильме дана комически: Пашала, его клиент и две девушки-героини фильма смотрят сделанный ими для клиента Пашала рекламный коммерческий фильм, явно не соответствующий нормам такого фильма. Но для сюжета фильма «До свидания, филиппинки!» этот эпизод второстепенен. Поэтому фильм в целом не относится к рассматриваемой категории.

Точно так же вспомогательный характер имеет начальное телевизионное интервью, данное как заставка в одном из последних фильмов Бергмана «Сцены семейной жизни». Декларируемое в интервью с репортером, особенно в словах мужа, счастье супружеской четы оказывается уже в это время иллюзорным. Но Бергман далек от того, чтобы свести фильм к наивному противопоставлению показного благополучия семейной жизни в начальном интервью-заставке и смены все более и более неблагоприятных картин распада их семьи. Проведя героя и героиню через взаимные мучения, развод, второй брак, в финале Бергман показывает их сохранившуюся несмотря на все испытания внутреннюю близость. В словах, сказанных бывшим мужем своей бывшей жене после ночи, проведенной ими вместе, проступает правдивая изнанка того, что звучало неправдой в его же словах в начинавшем фильм телевизионном интервью. Тема соотноше-

ния жизненного денотата и кинообраза, основная для всех фильмов рассматриваемого типа, у Бергмана решается наименее прямолинейно.

Наиболее выдающимся образцом фильма о документальном фильме, который включает в себя и сам этот документальный фильм, является «Клоуны» Феллини. Фильм строится сам внутри фильма. Но Феллини не просто показывает, что происходит по мере съемок фильма, как это делают и Вайда во «Все на продажу», и Трюффо в «Американской ночи», и Панфилов в «Начале». Феллини продолжает и опыты показа самих источников творчества, которые были им начаты в «Восемь с половиной». В первом же эпизоде режиссер погружает зрителей в свое детство, передавая раннее впечатление от цирка, купол которого поднимался под окном детской, мешал вечером уснуть ребенку, на него глазевшему. Пастернаку принадлежит замечание о том, что детство — источник творчества, к которому художник обращается, как самолеты залетают заправиться горючим. Но можно добавить, что горючее в XX веке становится предметом роскоши и его начинают показывать отдельно. В литературе ярчайшим примером остаются первые части «В поисках утраченного времени» Пруста, в кино — «Amarcord» того же Феллини — поэтическое собрание воспоминаний о городе его детства, переплетенное с полуфантастическими рассказами, в детстве же то ли услышанными, то ли сочиненными. И в начальных эпизодах «Рима», и в «Amarcord» и в первом эпизоде «Клоунов» зрительные символы, в детстве входящие в подсознание героя (во всех трех фильмах Феллини — самого режиссера) даны непосредственно. С одной стороны, прямая возможность кино адекватно воспроизводить зрительные воспоминания, составляющие основной фонд бессознательной памяти, обеспечивает этому виду искусства исключительную силу воздействия, до сих пор не до конца реализованную<sup>4</sup>. Но, с другой стороны, в этом непосредственном выявлении того, что в какой-то мере должно оставаться скрытой пружиной всего эстетического построения, таится опасность излишнего раскрытия источников творчества. В «Клоунах» две составляющие искусства — подсознательные символы, запечатлеваемые еще в раннем возрасте, и претворяемый с их помощью фабульный материал — даны порознь. Феллини в «Клоунах», как и в «Риме», показывает себя самого в разных возрастах, демонстрируя, как менялось с возрастом его восприятие предмета фильма (в первом случае — цирка, во втором — города Рима). Главная часть фильма «Клоуны» содержит изображение съе-

---

<sup>4</sup> Некоторые из особенностей кинематографа, существенные для его сопоставления со знаковой системой бессознательного, составляют предмет новейших семиотических работ Метца: Metz, Chr. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris, Union générale d'éditions, 1977.

мочной группы Феллини, включающей его секретаршу, записывающую (не всегда удачно) текст, и оператора. Их поездка по Парижу в розысках пожилых ветеранов умирающего традиционного цирка составляет основной сюжет картины. В фильм входит и небольшой немой фильм — вставка из короткометражной ленты о старых клоунах, которую Феллини и его съемочной группе показывают в парижской синематеке. Но и этот фильм внутри фильма входит в фабульный материал «Клоунов». Две названные составляющие — фабульный материал (денотаты фильма, включающие и самую тему — старых клоунов, и съемочную группу Феллини, этих клоунов разыскивающего и снимающего) и символы бессознательного, с детства соединившие Феллини с цирком, образуют две разные сюжетные линии, сходящиеся вместе лишь в финальной сцене смеховых похорон клоуна. В ней Феллини сам становится мастером той давней цирковой традиции, в некролог которой едва не превратился его фильм. Но клоун, воскресший в конце смеховых похорон, как бы знаменует и воскрешение старой смеховой традиции в финале фильма Феллини. Цирк для Феллини, как и для Эйзенштейна<sup>5</sup>, представляет собой модель искусства с незаданностью формулируемого в словах «смысла» («концепта», понимаемого логически). Поэтому значение фильма «Клоуны» гораздо больше прямой его темы. В какой-то степени это не только фильм об отношении Феллини к дороговому для него с детства искусству цирка, но и фильм о его отношении к искусству вообще и к судьбе искусства в мире.

Те же составные части, что и в «Клоунах», можно выделить в другом фильме Феллини — «Риме» (по времени съемки близко к «Клоунам» и «Amarcord»). В фильме есть и погружение в биографию режиссера, и подчеркивание его собственной субъективной точки зрения. Как говорит сам Феллини в диалоге, включенном в фильм, он в нем показывает то, что видят его глаза. Глаза режиссера видят театр таким, каким он был во время второй мировой войны. То старое театральное представление и включается в фильм, реконструируется в нем как часть биографии самого Феллини и города Рима. Биография Феллини определяет и трехчастное построение фильма: детство, когда о Риме только рассказывали и показывали фильмы; юность, когда Феллини юношей приходит в Рим; зрелый возраст, совпадающий со временем съемок фильма, в документальных эпизодах, где Феллини сам играет себя. В этих последних обыгрываются физические затруднения съемки — непогода, мешающая съемке. По-видимому, препятствия (психологические, как в «Восьми с половиной», социальные и географические, как в начальном эпизоде «Профессия: репортер», человеческие, как в «Американской

---

<sup>5</sup> См. об Эйзенштейне и цирке: В. В. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., «Наука», 1976, с. 127—130.

ночи») — почти неизбежный способ передачи напряжения съёмки.

В состав фильма Феллини «Рим» включен и идущий на экране фильм о древнем Риме, который герой фильма (сам Феллини) видел в детстве. Эта фашистская интерпретация древнего Рима как бы служит комментарием к антифильму, позднее поставленному Феллини — его «Сатирикону», осмысляемому поновому благодаря соположению с этими кадрами фашистского фильма в «Риме». Стоит заметить, что «Сатирикон» включает в себя и представления в представлении — имитацию римского театрального спектакля.

3. **Фильм внутри фильма.** Рассмотренные фильмы, посвященные самому процессу создания фильма, в какой-то степени включают и создаваемый как бы на глазах у зрителя фильм или его фрагменты (иногда подготовительные). Возможны и другие способы введения фильма в фильм, особенно комический. В фильме «Мазурка барона или о святой и цветущем фиговом дереве» в начале фильма кардинал смотрит фильм, составляющий введение ко всей истории фигового дерева и к биографии героя фильма — барона. Сама эта сцена просмотра вводит и самого героя, в темноте зала обнаруживающего себя как хулиган-богохульник.

Трюковое использование телефильма внутри комического фильма можно проиллюстрировать на примере «Кипятка на лысину» венгерского режиссера Бачи. Сюжет фильма строится на том, что парикмахер по ошибке наголо обрил голову своего клиента. Когда этот же парикмахер смотрит по телевизору документальный фильм, в котором показывается, как стригут баранов, комический эффект достигается за счет метафорического восприятия телефильма: парикмахера, страдавшего от своей профессиональной ошибки, этот фильм травмирует.

Представляет интерес композиционная роль телевизионного фильма в «Супружестве» Лелюша. Фильм строится на показе сцен, предшествовавших высадке войск союзников в Нормандии во время второй мировой войны. Далее в фильме показаны с интервалами в десять лет сцены празднования годовщины высадки (параллельно с годовщиной брака героя и героини). При циклической повторяемости времени, растянутого на три десятилетия, в фильме соблюдается единство пространства: действие происходит в доме героев и на площадке перед этим домом на набережной. Несмотря на то, что в фабуле фильма важнейшее место занимает высадка союзников в Нормандии, в фильме как таковом она не показана, хотя изображение доведено до минуты начала этой высадки. Но этот эпизод герои видят в телевизионном юбилейном фильме, который показывают по телевизору.

Использование хроникального фильма как знака истории и памяти обыгрывается в фильме испанского режиссера Сауры «Сад наслаждений». Его герой — миллионер, после инсульта

парализованный, но сохранивший дар речи, полностью потерял память. Между тем ему одному известны тайные шифры, с помощью которых можно открыть сейф, в котором лежат главные богатства его семьи. Поэтому семья не жалеет средств, чтобы попытаться вернуть ему память. Среди прочих средств используется и показ фильма, в который входят кадры (с повторяющимися изображениями летящих самолетов), относящиеся ко времени гражданской войны в Испании. Но миллионер не воспринимает эти кадры как напоминание о прошлом. Для него — это кинолента («целлюлоза-пленка», как он говорит), он просит показать ему еще фильм дальше. Фильм, не воспринимаемый как документальный, тем самым не становится способом вернуть память. Хотя любой документальный фильм (кинохроника) в принципе содержит зрительные впечатления (память) от фиксируемых событий, для того, чтобы его так воспринимали, он должен быть отнесен именно к категории документальных. В противном случае своего основного назначения такой фильм не выполнит.

В фильмах последних десятилетий очень широко распространен прием показа зрительного зала и героев, смотрящих фильм. Иногда (как в фильме Годара «Жить своей жизнью») существенно отождествление чувств персонажа фильма (несчастной одинокой девушки, брошенной в Париже без средств к существованию, в фильме Годара) и персонажа на экране (Жанны д'Арк в фильме Дрейера, который смотрит героиня Годара). Но еще чаще используется прием включения всей ситуации в зрительном зале в сюжет фильма. В «Чужом» («Straniero», экранизация романа Камю, выполненная Висконти) существенным оказывается то, что герой пошел со своей любовницей, с которой он в тот день познакомился, на комический фильм (с Фернанделем в главной роли). Хотя герой занят не фильмом, а своей спутницей, и только она из них двоих смотрит на экран, для суда, где позднее героя судят за убийство, это не важно. Главное то, что он повел ее на комический фильм вскоре после похорон матери. Для замысла Висконти важно то, что герой и не смотрел на экран, это подчеркивает фарисейство обвинения.

Фильм Богдановича «Последний сеанс» весь строится вокруг кинозала (в конце фильма перестающего функционировать) в маленьком провинциальном американском городке. Фильмы, в этом кинозале демонстрируемые, и реакция на них показаны только мельком. Кинозал показан как место свиданий для молодежи. Отчасти сходную роль играет и изображение кинотеатра в уже упоминавшейся части, посвященной детству героя, в «Риме» Феллини.

**4. Представление внутри кинопредставления.** Фильм внутри фильма целесообразно рассматривать как частный случай (кино)-

представления внутри кинопредставления. Классическим примером в современном кино может служить «Марат-Сад» — фильм, поставленный одним из лучших театральных режиссеров Запада Питером Бруком по известной пьесе Вейса. Хотя фильм в известной мере можно было бы рассматривать как кинематографическую фиксацию спектакля, последний эпизод носит явственный характер кинопредставления, что бросает обратный свет и на весь предшествующий фильм. Фильм представляет собой вдвойне обрамленное представление. В нем показана пьеса маркиза де Сада об убийстве Марата, поставленная в начале XIX в. в сумасшедшем доме, куда поместили Сада, под его руководством другими душевнобольными — его товарищами по психиатрической лечебнице. При этом представлении присутствует и чиновник, ведающий лечебницей, вместе со своей женой и взрослой дочерью, приехавшими в качестве зрителей. В финале фильма актеры-сумасшедшие, придя в экстаз, в исступлении бросаются на дам-зрительниц. В это время становится видна решетка, отделяющая сцену, где разыгрывается финал пьесы (уже не Сада, а Вейса), от зрителей. Театральное пространство, где разыгрывается пьеса, оказывается только частью пространства кинематографического.

Подчеркнутая любовь к представлению внутри кинопредставления характеризует Бергмана во многих его фильмах. Часть их («Вечер шутов», «Ритуал», отчасти и «Лицо») посвящается судьбе актеров (цирковых, что сближает Бергмана и Феллини, и театральных), чаще всего занятых в своих спектаклях и внутри фильма (как и в одной из сюжетных линий «Седьмой печати»); в «Персоне» тема задается невозможностью для актрисы говорить, а значит — и играть. В других фильмах Бергмана представление или начинается фильм (семейный спектакль в «Как в зеркале», композиционно сходный с таким же начальным эпизодом семейного спектакля в «Гибели богов» Висконти и с начальным спектаклем в фильме А. Ренэ «В прошлом году в Мариенбаде») или, наоборот, подводит к его завершающей части, как кукольный спектакль (опера Моцарта) в «Vargtimmen» («Час волка»).

Из классических звуковых фильмов, построенных целиком на судьбе (эстрадного) актера, достаточно назвать «Дети райка» Карне и «Огни рампы» Чаплина. По существу весь этот поздний фильм Чаплина медленно подводит к тому последнему спектаклю старого клоуна, который кончается его гибелью.

Звуковое кино, с самого своего возникновения тяготеющее к эстетике театра, вбирает в себя театральное представление как составную часть. Достаточно часто действие фильма в ключевых сюжетных точках — в начале (например, в историческом фильме Висконти о Венеции времени австро-итальянской войны, начинающемся с эпизода вызова на дуэль в опере) или в финале (эпизод спектакля, на котором должны убить героя, у Хичкока)

— происходит во время театрального представления, частично показываемого.

В последние годы по мере расширения сферы тех видов массовых зрелищ, за которыми признается право на эстетическую ценность, все эти зрелища — show в самом широком смысле — становятся составными частями фильмов, а в некоторых случаях и определяют сюжетное построение. С этой точки зрения показателен фильм американского режиссера Р. Олтмана «Buffalo Bill», фабулу которого составляет массовое зрелище, изображавшее индейцев и их борьбу с белыми. Сюжет строится на том, что индейский вождь, который вместе с членами своего племени играет в этом представлении самого себя, вступает в конфликт с белым — продюсером представления. Иначе говоря, то переплетение сюжета фильма с реальной жизненной фабулой, которое характеризует большинство рассмотренных фильмов о создании фильма, проявляется и в представлении внутри кинопредставления.

Перед семиотикой кино в качестве задачи, которую еще только нужно начать решать, возникает проблема еще более сложная: в какой мере к категории представления внутри кинопредставления следует отнести и карнавализованные сцены, все чаще возникающие в лучших современных фильмах. Из наиболее наглядных примеров можно привести исторический фильм «Allonsenfants» братьев Тавиани. В фильме снят и подлинный итальянский карнавал с образами Пола (женские груди и символы vulva) и Рождения (символическая роженица). Но в финале фильма в сходном стилистическом плане решена сцена бредового (мерещегося герою, раненому в голову) танца заговорщиков в красных куртках и крестьян (в действительности свирепо расправлявшихся с заговорщиками). Стоит добавить, что ряженные возникают в фильме с самого начала: члены тайного общества прячутся под капюшонами, герой — заговорщик переодевается монахом, его товарищи по тайному обществу идут как бы на охоту.

Другим примером современного исторического фильма, последовательно ориентирующегося на маскарад, может служить «Пусть начнется праздник» Тавернье (фильм, поставленный отчасти по мемуарам Сен-Симона). В фильме есть и аллегорические карнавальные символы Нищеты, Отчаяния, Преступления, и маски на лицах участников тайного заговора в Бретани, возглавляемого маркизом де Поккаллоном. Когда герои фильма не носят масок, они преимущественно или одеты в чужие одежды, или вовсе без одежд (особенно женщины). Сцена оргии, устроенной регентом, в фильме граничит с намеренной безвкусицей. Простого сопоставления с аналогичной сценой оргии в доме капиталиста в Лодзи в начале нашего века в недавнем киноромане Вайды «Земля обетованная» достаточно для предположения, что

подобные сцены в современных исторических фильмах (о Франции XVIII в. или о Польше начала XX в.) определяются не столько изображаемой исторической действительностью, сколько принципами массового карнавализованного действия, характерными для современного кино.

Карнавал, субъектом которого по Бахтину является толпа на площади, представляет собой массовое действие *par excellence*. Самой своей символикой карнавал обращен к тому же набору знаков, означаемых и означающих, что и семиотическая система бессознательного с ее преимущественным тяготением к правополушарной зрительной образности<sup>6</sup>, которая представляет собой особенно благоприятный материал для кино. Поэтому же представляется правомерным сблизить с символикой коллективного бессознательного, представляемой в карнавализованных представлениях внутри фильма, и сцены снов, чередующихся с не менее карнавализованными эпизодами, происходящими наяву, в таких последних фильмах Бунюэля, как «Скромное очарование буржуазии». Кажется возможным предположить, что зрительное зрелище (будь то сон, карнавал, цирк, театр, фильм) внутри кинопредставления потому именно не испытывает тех специфических трудностей, которые характерны для метаязыковых логизированных моделей, что речь здесь идет преимущественно именно о правополушарной (нелогической и чаще всего внеречевой) образности. Поэтому же особенно правомерным кажется сближение с отражением в зеркале (снова напрашивается сравнение с поэзией Пастернака: стоит напомнить цикл из «Сестры моей жизни», где соотношение денотата-сада и ветки — и поэзии передается через символику зеркала). Не только для ранних периодов развития ребенка, где роль стадии зеркала рельефно показана Лаканом<sup>7</sup>), но и для значительно более поздних периодов, особенно важных для искусства, в особенности зрительного (как кино, языковая составляющая которого явно часто отступает на второй план), зеркало остается моделью восприятия деятельности человека. Не только название фильма А. Тарковского, но и проводимая в нем символика отражения в зеркале, едва ли не дают ключ к важнейшей из проблем семиотики кино — его соотношению с денотатом, которым в кино может быть и сам фильм.

---

<sup>6</sup> Ср. В. В. Иванов. Знаковая система бессознательного как семиотическая проблема. — «Бессознательное. III». Тбилиси, Мецниереба, 1978, с. 168-172.

<sup>7</sup> Л а с а н, J. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966. Для сопоставления с поэзией Пастернака особый интерес представляет символика зеркала (Spiegel) у Рильке.

## ПРОБЛЕМА ИНТЕКСТА

П. Х. Тороп

Работы М. Бахтина положили основу интересу к поэтике «чужого слова» в его самых разных проявлениях. Один из важных выводов М. Бахтина — диалогичность «чужого слова» и всего текста, заставляет думать и о принципах поведения одного текста в другом (интекста), именно о принципах, так как списки «чужого слова» в тексте могут быть подробными, но почти всегда являются неполными. Исходя из того, что «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте»,<sup>1</sup> кажется целесообразным говорить об общих принципах интекста (возможном поведении текста в тексте). Если нельзя составить полные списки, то следует попытаться охарактеризовать механизм функционирования интекста, его принципиальные типы.

Если Бахтин отталкивается от текста, открывая в нем принципиальную диалогичность, то многие современные исследователи, исходя из широкого понимания текста и рассматривая текст как непрерывный процесс порождения смысла, подходят к нему извне. Текст становится в некотором смысле бесконечным, допускающим множество разных прочтений в пространстве интертекстуальности.<sup>2</sup>

Идея эта, видимо, восходит к Л. Ельмслеву, для которого отношения между текстом и языком совпадают с отношением

---

<sup>1</sup> М. М. Бахтин. К методологии литературоведения. — Контекст. 1974. Литературно-критические исследования. М., 1975, с. 207. Ср. там же с. 212: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее)».

<sup>2</sup> Термин «интертекстуальность» можно понимать в духе многоголосия Бахтина, как один дискурс среди социальных дискурсов, лингвистически. См.: A. J. Greimas, J. Courtés. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Classiques Hachette, Paris, 1979, p. 194. По выражению К. Шаар, структуралистские модели являются центростремительными, а модель Бахтина центробежной: C. Schaar. Linear sequence, spatial structure, complex sign, and vertical context system. — «Poetics», 1978, vol. 7, N 4, p. 381.

между процессом и системой, причем «процесс детерминирует систему».<sup>3</sup>

Понимание текста как процесса порождения смысла позволяет избежать окончательного приговора над одним или другим текстом, но в то же время затрудняет анализ текста вообще. Например, традиционное исследование «влияний» часто вызывало отрицательное отношение исследователей. С одной стороны, выдвигались требования, что «влияния» могут исследоваться не выше уровня текста<sup>4</sup> и обязательно с функциональной точки зрения. Само по себе сопоставление двух текстов еще не позволяет делать обобщений, а упрощенное связывание текста с другим сопоставимо с «императивным биографизмом текста».<sup>5</sup> С другой стороны, в качестве важнейшей проблемы синхронического литературоведения выдвигается «отбор классиков и их реинтерпретация современными течениями».<sup>6</sup>

Остается фактом, что в последние годы интерес к контактам между текстами все возрастает. Наиболее концепционно к этой проблеме подходят во Франции, Чехословакии и Польше, хотя генетически эти исследования восходят во многом к работам М. Бахтина.

Французскую исследовательскую традицию характеризует своего рода пантекстуализм. Когда Ц. Тодоров пишет, что «следует говорить не о генезисе, возникновении текстов из чего-то нетекстового, а исключительно и только о переработке одних текстов в другие»,<sup>7</sup> то само понятие текста здесь охватывает множество разных явлений, обобщенных Р. Бартом и Ю. Кристевой в понятие интертекста<sup>8</sup> и интертекстуальности.<sup>9</sup> При таком под-

---

<sup>3</sup> Л. Ельмслев. Прологомены к теории языка. — Новое в лингвистике. 1. М., 1960, с. 298. Ср.: «...нет ничего в языке, чего не было бы раньше в речи.» Э. Бенвенист. Уровни лингвистического анализа. — Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974, с. 140.

<sup>4</sup> См.: В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978, с. 21—24.

<sup>5</sup> Б. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, с. 61, см. и с. 77—78.

<sup>6</sup> Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика. — Структурализм: «за» и «против». Сб. статей. М., 1975, с. 196. Ср. то же в лингвистике: Р. Якобсон. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание. — Новое в лингвистике. Вып. III. М., 1963, с. 104.

<sup>7</sup> Ц. Тодоров. Поэтика. — Структурализм: «за» и «против», с. 98.

<sup>8</sup> Ср. понятие интертекста как «невозможность жить вне бесконечного текста независимо от того, будет ли этим текстом Пруст, ежедневная газета или телевизор: книга образует смысл, смысл образует жизнь.» R. Barthes. *Le plaisir du texte*. Seuil, Paris, 1973, p. 59.

<sup>9</sup> «...каждый текст конструируется как мозаика цитации, каждый текст есть поглощение и трансформация другого текста. На место понятия интерсубъективности ставится понятие **интертекстуальности**, и поэтический текст прочитывается по крайней мере как **двойной**.» J. Kristeva. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Essais. Seuil, Paris, 1969, p. 146.

ходе текст включается в настолько широкий круг социальных и др. дискурсов, что сами термины признаются или слишком узкими,<sup>10</sup> или же требующими конкретизации (общая, ограниченная <авторкическая> интертекстуальность, автотекстуальность<sup>11</sup>). Принципиальная незаконченность подобного анализа является правилом, а сама возможность такой незаконченности неотъемлема от понятия цельности.<sup>12</sup> Подход этот направлен против механического выискивания конкретных источников определенного текста и сопоставим с исследованиями в области психологии творчества. С этим связана одна из слагаемых творческой одаренности: «легкость ассоциирования и отдаленность ассоциируемых понятий»,<sup>13</sup> а конкретнее, факт, «что в функции оригиналов могут выступать психические модели».<sup>14</sup> Если Р. Барт пишет, что «открытый смысл — это означающее без означаемого»,<sup>15</sup> то Г. Мельников независимо от этого высказывает мысль, по которой «денотат в коммуникативной ситуации принципиально не необходим».<sup>16</sup>

Во избежание совпадения интертекстуальности с «критикой источников» Ю. Кристева даже отказывается от термина в пользу понятия транспозиции,<sup>17</sup> понимая под последним необходимым условием генерализирующей пресуппозиции. Или конкретнее, «воздействуя на генотекст, транспозиция производит в фенотексте генерализующую пресуппозицию».<sup>18</sup> В основе понятий гено- и фенотекста лежат генотипический и фенотипический языки С. Шаумяна, и по словам самой Ю. Кристевой, они сопостав-

<sup>10</sup> L. J e n n y. La stratégie de la forme. — «Poétique», 1976, vol. 27, p. 267; 272—276.

<sup>11</sup> L. D ä l l e n b a c h. Intertexte et autotexte. — «Poétique», 1976, vol. 27, p. 282—296.

<sup>12</sup> Ср.: «... равновесие семиотической системы зависит от арбитражности знаков.» R. Barthes. Mit dzisiaj. — R. Barthes. Mit i znak. Eseeje. Warszawa, 1970, s. 54.

<sup>13</sup> А. Н. Лук. Психология творчества. М., 1978, с. 21.

<sup>14</sup> Я. А. Пономарев. Психология творчества. М., 1976, с. 206. Именно этот факт может, по мысли автора, «быть положен в основу психологической интерпретации эмпирических понятий «воображение» и «фантазия»» Там же.

<sup>15</sup> Р. Барт. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. — Кино и время. Вып. 2. М., 1979, с. 196. Ср. понятие целого, «некоего третьего», предопределяющего «как элементы, так и условия их сопоставления.» С. Эйзенштейн. Монтаж 1938. — С. Эйзенштейн. Избр. произв. в шести томах. Т. 2., М., 1964, с. 159.

<sup>16</sup> Г. П. Мельников. Системология и языковые аспекты кибернетики. М., 1978, с. 238. См. и с. 223 и его правила отражения на с. 185—198.

<sup>17</sup> J. Kristeva. La révolution du langage poétique. L'Avant-garde a la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé. Seuil, Paris, 1974, p. 59—60.

<sup>18</sup> Там же, с. 340. См. о совпадении двух реакций: текста на свои коды и рецепции текста на текст в работе: R. L a c h m a n n. Zum Umgang mit Texten. — Neue Ansichten einer künftigen Germanistik. Reihe Hanser, München, 1973, S. 224.

ляются с глубинной и поверхностной структурами.<sup>19</sup> Генотекст является носителем функции создания значения, фенотекст — коммуникативной функции, а текст является соединением этих двух функций, созданием двойного значения.<sup>20</sup>

Таким образом, указанный подход сопоставляет текст с некоторым внетекстовым (интертекстуальным) пространством и рассматривает текст как акт порождения смысла, т. е. как определенный дискурс среди других (особенно идеологических) дискурсов. В этом обнаруживается некоторая диалектичность анализа. Но при таком подходе почти исключается код, соединяющий произведение со всеми его контекстами, код, придающий порождению смысла большую конкретность. Этим кодом является литературная традиция.<sup>21</sup> В аспекте изучения отношений между текстами, литературная традиция является сферой докодирования некоторого текста, т. е. его представления в виде аналитических субкодов.<sup>22</sup> Именно на этом акцентирует внимание теория метатекстов А. Поповича, которая в некоторых моментах соприкасается и с французской традицией. Общим является и основной источник — идеи М. Бахтина.

В основе теории метатекстов лежат, кроме работ Бахтина, также исследования русской формальной школы, польской школы стилистики и поэтики, работы Д. Дюришина о системности контактов между текстами, К. Гурского об аллюзии, Ф. Мико (принципы утвердительности и полемичности) и Дж. Холмса (метастихотворение).<sup>23</sup> Концепцию метатекстов А. Попович предлагает понимать как «интерсемиотическое изучение отдельных специфических языков искусства».<sup>24</sup> По этой концепции литературная коммуникация не кончается цепью: автор — текст — полу-

---

<sup>19</sup> J. Kristeva. *Sémiotikè*, p. 280. Ср. С. К. Шаумян. Абстрактная семантическая теория естественных языков и генотипический язык. — Проблемы семантики. М., 1974, с. 39—40.

<sup>20</sup> J. Kristeva. Цит. соч., с. 284. См. о фенотипе и генотипе как эксплицитности и имплицитности текстовых структур: J. Sławiński. *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*. — *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1976, s. 284.

<sup>21</sup> Там же, с. 275. Ср.: «Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы.» Ю. Н. Тынянов. Тютчев и Гейне. — Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 29.

<sup>22</sup> U. Eco. *A Theory of Semiotics*. Lowe and Brydone Printers Ltd, Thetford, Norfolk, 1977, p. 136, 149. Ср.: «... многотекстовость интегрирует группу произведений на уровне внешних контекстов и дезинтегрирует на уровне единичного текста.» E. Balcerzan. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. *Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1968, s. 36.

<sup>23</sup> См.: A. Popovič. *Problémy literárnej metakomunikácie*. *Teória metatextu*. Nitra, 1975, s. 1—8.

<sup>24</sup> Там же, с. 1.

читель. За этой первичной коммуникацией следует метакоммуникация, в процессе которой создаются метатексты — первичный текст становится тем самым прототекстом, на основе которого создан другой текст. В качестве читателя, оказывающегося в роли создателя текста о тексте, могут быть: другой автор, переводчик, литературный критик, литературовед, учитель литературы, читатель, автор музейного сценария.<sup>25</sup> На основе такого понимания литературной коммуникации теория метатекстов делится на три части: литературная компаративистика (авторские метатексты), социология литературы (метатексты литературной культуры), историческая поэтика (метатексты литературной традиции).

Связывает эти разные стороны теории типология метатекстов. В основе типологии лежат четыре типа примыкания (*padväzovanie, linking*) метатекста к прототексту: 1) имитирующее примыкание (плагиат, перевод, цитата), 2) селективное примыкание (пародия, пастиш), 3) редуцирующее примыкание (комментарии, резюме, аннотация), 4) комплементарное примыкание (замечание, послесловие). Обобщена типология метатекстов в виде следующей схемы: см. с. 38.

В плане социологии литературы эти метатексты образуют литературную культуру (образование), систему дополнительного чтения.<sup>26</sup> Авторские метатексты рассматриваются в плане 1) авторметатекстов, 2) «цитирования» другого автора и 3) квазиметатекстов. В плане метатекстов литературной традиции построена градация от утвердительности к полемичности: 1) калькирование текстов, 2) «перевод» схемы и ее преобразование, 3) монтаж, 4) введение текстов без шансов на развитие, 5) перестройка текста, 6) возникновение «архитекта», 7) введение утраченных или перенесенных текстов как актуальная проблема развития, 8) реконструкция утраченного или отсутствующего текста,

---

<sup>25</sup> Там же, с. 9. Кроме указанной работы основы теории метатекстов изложены еще в некоторых трудах: А. Поповић. *Text a metatext. Typológia medzitextových vzťahov ako predmet umenovedných výskumov.* — «Slavica Slovaca», 1973, roč. 8, č. 4, s. 347—373; А. Поповић. *Teória metatextov.* Nitra, 1974 (там же опубликована и дискуссия); А. Поповић. *Aspects of Metatext.* — «Canadian Review of Comparative Literature», CRCL, Fall, 1976, p. 225—235; А. Поповић, Р. Зајас. *Rezeptionsforschung und Literaturkommunikationstheorie.* — «Güstrower Beiträge», 1978, H3, S. 103—112; F. Miko, А. Поповић. *Tvorba a recepcija. Estetická komunikácia a metakomunikácia.* Bratislava, 1978. См. и обзорную работу (в этом же сборнике см. польские исследования на данную тему): W. Soliński. *Problemy komunikacji i meta-komunikacji literackiej.* — *Litteraria.* IX. Wrocław, 1978, s. 69—76.

<sup>26</sup> См. также: А. Поповић, F. M. Masci. *Literary Synthesis.* — «Canadian Review of Comparative Literature», CRCL, Spring, 1977, p. 117—132; составленный А. Поповићем сборник трудов: *Literárne vzdelanie. Štúdie.* Martin, 1976 (А. Поповић, F. Miko a. o.); Р. Liba. *Tendencný prepis v systéme literárneho vzdelania.* — *Výskumné materiály.* 4. Nitra, 1978.

Типология метатекстов

Способ примыкания	Утвердительные		Полемиические	
	явные	скрытые	явные	скрытые
Уровень примыкания				
Элементы или уровни текста	цитата (мотто); аллюзия; центон; репродукция текста (прямая или непрямая); парафраза; опосредствованное «Чтение» (титул, аннотация, резюме, пересказ, подстрочный перевод)	подсознательная аллюзия; реминисценция; парафраза; имитация	«editio purificata» (цензура); пародически интер- претированная цитата	критическая аллюзия без указания источ- ника
Текст как целое	перевод; «тенденциозное переписывание»; «похвальная» рецензия *; пастиш	формулированное намерение автора написать текст; плагиат; перевод со вторых рук; метод псевдонима; ком- пендиция на основе най- денной рукописи; «псевдоперевод»	полемиический перевод; травести; литературная полемика в стихах; критическая полемика **; литературный памфлет	пародия; контрафактура

\* литературный портрет, литературный эссе, импрессионистический этюд, статья-трактат, публициче-  
ская или «агитационная» критика, статья-указание, литературный обзор, критический фельетон, глосса, нек-  
ролог, заметка-рекомендация, читательский отклик.  
\*\* литературно-критический памфлет, литературно-критический диалог, литературно-критическая пародия,  
письмо, афоризм.

9) открытие нового текста, 10) преждевременная реализация текста, 11) деструкция текста, 12) исключение текста.

В наши задачи не входит более подробное изложение теории метатекстов. Ученые кабинета литературной коммуникации и экспериментальной методики в Нитре углубляют и распространяют эту концепцию на все больший круг явлений культуры (вплоть до школьного изучения). Нас интересует в этой целостной концепции лишь один аспект — контакты между текстами преимущественно на уровне внутритекстовых связей, т. е. проблема интекста, текста в тексте.

Среди литературоведов нет единства в толковании понятия «метатекст». Не было оно достигнуто и в ходе обсуждения теории метатекстов. Так, А. Попович считает метатекстами всю «продукцию» метакоммуникации, т. е. как тексты о текстах, так и тексты в текстах (обязательно указывающие на исходный текст). Ю. Лотман включает в уровень метатекстов нормы, теоретические трактаты, критические статьи, т. е. сферу нормативных поэтик.<sup>27</sup> М. Р. Майенова же предлагает этот термин для отграничения «ситуации, в которой текст говорит о мире, от ситуации, в которой текст говорит о тексте».<sup>28</sup> Текст, в тексте, по ее мнению, является метатекстом. Примеры можно продолжить.

Некоторая часть текста, связывающая данный текст (часть текста) с другим текстом (частью текста), требует в первую очередь узнавания, возможности ее соотнесения с другим текстом.<sup>29</sup> Для интерпретации такой части необходимо, во-первых, выявить ее функцию в тексте,<sup>30</sup> во-вторых, фиксировать актуальную связь с исходным текстом, т. е. она требует описания при помощи исходного текста. Текст, представленный какой-то своей частью в другом тексте, становится тем самым описываемым текстом, метатекстом. В целях же данной работы мы будем пользоваться понятием интекста<sup>31</sup> как семантически насыщенной части текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием (в этом смысле он двутекст).

Проблема описания контактов между текстами является весьма актуальной, так как связана с пониманием онтологии художественного текста вообще. Когда Б. Эйхенбаум пишет, что

---

<sup>27</sup> Ю. Лотман. О содержании и структуре понятия «художественная литература». — Проблемы поэтики и истории литературы. Сб. статей. Саранск, 1973, с. 25.

<sup>28</sup> М. Р. Мауенова. Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1974, s. 156, 157.

<sup>29</sup> Ср.: «Семиотическое (знак) должно быть **узнано**, семантическое (речь) должно быть **понято**» Э. Бенвенист. Семиология языка. — Э. Бенвенист. Цит. соч., с. 88.

<sup>30</sup> А. Попович подчеркивает, что онтология текста становится онтологией метатекста: А. Рорович. Problémy literárnej meta komunikácie, s. 27.

<sup>31</sup> З. И. Шмидт. «Текст» и «история» как базовые категории. — Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978, с. 108.

«в истории ничего не повторяется, но именно потому что ничего не исчезает, а лишь видоизменяется»,<sup>32</sup> то тем самым он создает основу для понимания специфичности, новизны в литературе как постоянного сопоставления, сравнения, диалога. Интексты активизируют структуру, актуализируя в сознании (памяти) воспринимающего определенный текст (группу текстов).<sup>33</sup> В этом смысле любой художественный текст требует докодирования (в смысле У. Эко), что в плане методологии литературоведения сопоставимо с понятием комплетной имманентной поэтики, т. е. с тем фактом, что в рамках одного текста следует говорить о нескольких поэтиках и об арбитражности их выбора.<sup>34</sup>

Исследования по контактному литературным связям (интегральным и дифференциальным формам рецепций) свидетельствуют о том, что в вопросах изучения контактов между текстами отсутствует пока научная строгость, научная модель для понимания и анализа этих проблем.<sup>35</sup> Такая модель не может быть прескриптивной и должна быть виртуальной, т. е. должна отразить принципиальные возможности контактов между текстами.<sup>36</sup> Как нам кажется, целесообразно связать проблему контакта между двумя текстами с проблемами анализа переводческой деятельности.

В плане докодирования текста мы можем отношения между интекстом и исходным текстом описать в виде процесса перевода между ними.<sup>37</sup> В таком случае немисливо описание некоторого абстрактного процесса, процесс этот всегда протекает по крайней мере между двумя текстами и имеет, следовательно, двунаправленность. Доминанта этого процесса может находиться как в исходном тексте (анализизм), так и в интексте, и в тексте, частью которого он является (синтетизм). Кроме того, операционально процесс перевода представляется в виде

---

<sup>32</sup> Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, с. 9.

<sup>33</sup> См.: Ю. М. Лотман. О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста. — Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969, с. 481. Ср.: «Структура неощутима, пока она не сопоставляется с другой структурой или не нарушается.» Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972, с. 109.

<sup>34</sup> См. подробнее: E. Wróblewska. Zagadnienia poetyki immanentnej i sformułowanej. — Poetyka i stylistyka słowiańska. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1973, s. 219.

<sup>35</sup> D. Đurišić. Teória literárnej komparatistiky. Bratislava, 1975, s. 173—180.

<sup>36</sup> Ю. Кристева называет это интертекстуальным пространством, в котором разные тексты образуют параграмматическое целое: J. Kristeva. *Séméiotikè*, p. 258.

<sup>37</sup> Мы не будем рассматривать подробнее чисто переводоведческий аспект этой модели. Некоторую связь между переводом и метатекстовыми операциями видит и А. Попович: A. Popovič. Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie. Bratislava, 1975, s. 234.

двух, протекающих параллельно, процессов. В теории перевода всегда различались проблемы перевода планов содержания и выражения.<sup>38</sup> Не забывая о том, что планы содержания и выражения взаимозависимы, мы можем операционально говорить о перекодировании плана выражения (конкретных материальных форм актуализации художественной структуры) и транспонировании плана содержания (определяемой поэтической моделью текста)<sup>39</sup> соответственно в план выражения и план содержания текста перевода.

На основе этих понятий можно построить виртуальную таксономию, т. е. указать принципиальные пути актуализации процесса перевода. В случае пропорциональности всех четырех компонентов можно говорить об адекватности перевода, что с точки зрения интекста не будет нас интересовать.



Нас интересуют те формы перевода, которые окружают адекватный перевод. Среди этих форм перевода есть группа, сохраняющая целостность текста (отношение обоих планов), но в одном случае все особенности оригинала выводятся из плана содержания (тематический и экспрессивный), в другом — из плана выражения (формальный и языковой). В обоих случаях из одного плана оригинала выводятся оба плана перевода. Такой гипертрофированный подход к оригиналу соответствует спорам между «лингвистами» и «литераторами» в переводоведении.

<sup>38</sup> Намек на это есть уже в классической работе Р. О. Якобсона: R. Jakobson. On linguistic aspects of translation. — R. Jakobson. Selected writings. 2. Word and language. The Hague—Paris, 1971, p. 262. См. также: А. Н. Сильников. Передача информации и переводимость. — Система и уровни языка. М., 1969, с. 221—232.

<sup>39</sup> См.: Вяч. Вс. Иванов. Лингвистические вопросы стихотворного перевода. — Труды института ТМ и ВТ АН СССР. Вып. II, М., 1961, с. 370. Ср. также: И. И. Ревзин. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М., 1977, с. 243—246.

В остальных случаях планы сознательно изолируются и передаются самостоятельно.<sup>40</sup>

Доминантой переводов перекодирующего типа является план выражения, в аналитических вариантах процесс направлен на исходный текст, ослаблен учет особенностей восприятия. Точный перевод является интерлинейарным, т. е. воспроизводит все лексические элементы подряд. Оформление вытекает из интерлинейарности. Формальный (макростилистический) перевод подчиняет языковой и смысловой материал, наоборот, оформлению, которое становится по сравнению с оригиналом или аналогичным, или подражательным. Синтезирующие варианты направлены на (усредненное) восприятие. Цитатный перевод подражает оформлению при максимально точной передаче лексического материала, т. е. пытается передать все особенности плана выражения. Языковой (микростилистический) перевод же передает в удобной (чужой) форме лингвостилистические особенности оригинала.

Доминантой транспонирующего перевода является план содержания. Аналитические варианты: описательный перевод является перифрастическим, передает в свободной форме лексическое содержание оригинала (напр., прозаическое переложение стихов); тематический перевод стремится к передаче смысла с учетом усредненного восприятия и в удобовоспринимаемом оформлении. Синтезирующие варианты: вольный перевод передает общее содержание текста в свободной форме (в отличие от аналитических вариантов не соблюдает последовательности изложения); экспрессивный перевод полностью ориентирован на восприятие. Если вольный перевод передает впечатление, то экспрессивный перевод стремится к аналогии восприятия, причем могут привлекаться средства, не вытекающие из оригинала.<sup>41</sup>

Если процесс перевода протекает между исходным текстом и интекстом, то указанные формы перевода становятся возможными мирами интекста. Более того, эта модель позволяет судить и о включенности интекста в текст. Уже за пределами остаются и требуют в каждом отдельном случае нового анализа проблемы 1) маркированности-немаркированности интекста; 2) контекстуальности-имманентности; 3) эксплицитности-имплицитности;

---

<sup>40</sup> См. определение типов перевода по соотношению формы-содержания в работе: J. S. Holmes. *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form.* — «Babel», 1969, vol. 15, N 4, p. 195—201. Ср. также: И. М. Влaдeр. Об экстралингвистическом аспекте сопоставления текстов. — Структурные свойства единиц различных уровней языка. Сб. научных трудов. Л., 1974, с. 98—110.

<sup>41</sup> Экспрессивный перевод сопоставим с понятием динамической эквивалентности (соответствия реакций читателей оригинала и перевода): E. A. Nida, Ch. R. Taber. *The theory and practice of translation.* Leiden, 1969, p. 23.

4) утвердительности-полемичности. Укажем еще на тот факт, что рассмотрение интекста в его возможных мирах облегчает его воссоздание в процессе перевода, позволяя находить средства, не вытекающие из конкретного интекста, но характерные данному типу интекста в рамках возможного мира (что повышает степень переводимости интекста).<sup>42</sup>

Само понятие интекста необходимо для анализа поэтики чужого слова, чужого текста, так как все чаще появляются работы, стремящиеся к изложению общих принципов поэтики интекста. В результате интекст совпадает то с цитацией, то с реминисценцией или аллюзией и стираются грани между ними. Как нам кажется, в процессе перевода исходного текста в интекст можно разграничить следующие типы интекстов:

точный перевод — цитата, центон, аппликация;  
формальный (макростилистический)  
перевод — пастиш, буриме;  
цитатный перевод — перифраза, глосса;  
языковой (микростилистический) перевод —  
реминисценция, стилизация;  
описательный перевод — парафраза;  
тематический перевод — антономазия, адаптация,  
иррадиация;  
вольный перевод — аллюзия;  
экспрессивный перевод — бурлеск, травести, кеннинг.

Если в данном случае мы перенесли модель процесса интерлингвистического перевода на процесс (в основном) интралингвистического перевода, то кажется, что на основе этих же принципов может быть описан и интерсемиотический перевод.<sup>43</sup>

Если в переводоведении наряду с описанием процесса перевода говорят отдельно об оригинале и его авторе и о переводе, его восприятии и включенности в национальную литературу, то и в случае интекста следует отдельно говорить как о проблеме генезиса интекста, так и о проблеме включенности интекста в текст и его восприятии. Ведь не всегда есть возможность реконструировать процесс перевода, вернее, иногда реконструкция становится гипотетичной (как в случае перевода текста в текст, так и в интекст).<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Ср. напр.: Вл. Микучевич. Проблема цитаты. («Доктор Фаустус» Томаса Манна по-немецки и по-русски). — Мастерство перевода. 1966. М., 1968, с. 239—260. См. также: В. В. Гаврилова. Пародия как объект перевода. — Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной конференции. Ч. I. М., 1975, с. 112—113.

<sup>43</sup> Э. Бальцежан связывает вообще контакты между текстами с интерсемиотическим переводом: E. Balcerzan. Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej. Poznań, 1972, s. 59.

<sup>44</sup> См.: П. Х. Тороп. Принципы построения истории перевода. — Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, XXXI, Тарту, 1979, с. 107—132.

Генетический аспект включает в себя несколько проблем: 1) интекст как часть исходного текста представляет самого себя (имманентное значение),<sup>45</sup> 2) интекст как модель конкретного (известного) текста<sup>46</sup> (генетическое значение), 3) интекст как знак определенной литературы, автора и т. д. (узнавание); 4) интекст без исходного текста (значение «не свой»); 5) интекст как фикция (авторская мистификация); 6) полигенетичность интекста.<sup>47</sup>

С семантико-прагматической точки зрения следует выделить следующие вопросы:<sup>48</sup> 1) интекст в буквальном значении, 2) интекст как знак, 3) интекст как диалог (утвердительность-полемичность),<sup>49</sup> 4) интекст как «авторитарный текст»,<sup>50</sup> 5) интекст как «эквивалент текста»,<sup>51</sup> 6) значимое отсутствие интекста.<sup>52</sup>

С точки зрения синтаксического включения интекста в текст можно выделить следующие проблемы:<sup>53</sup> 1) языковое, 2) параязыковое, 3) графическое, 4) персонажное, 5) автономное включения.<sup>54</sup>

Эти три группы проблем не даны в виде окончательных списков. Они теснейшим образом связаны с предложенной моделью и полное осмысление стратегии интекста возможно только после сопоставления всех этих проблем.

---

<sup>45</sup> См.: «метонимические цитаты» (отношения тождества и метонимичности): З. Г. Минц. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973, с. 396—397.

<sup>46</sup> Ср. о модели «Евгения Онегина» в «Поэме без героя» А. Ахматовой: Т. В. Цивьян. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». — Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971, с. 273. Ср. также: Д. С. Лихачев. Бунт «крошечного мира». — Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 253.

<sup>47</sup> См. подробнее: З. Г. Минц. Цит. соч., с. 400—404, 406—408.

<sup>48</sup> См. об условиях осмысления интекста: С. Perri. On alluding. — «Poetics», 1978, vol. 7, N 3, p. 300—301.

<sup>49</sup> Ср. типы полного, симметричного и частичного отрицания: I. Kristeva. Sémiotikè, p. 256—257.

<sup>50</sup> См.: М. Бахтин. Слово в романе. — М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 157.

<sup>51</sup> Об эквиваленте текста как заменяющих его внесловесных элементах см.: Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 43.

<sup>52</sup> О «подразумеваемом чужом слове» см.: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 334, 338.

<sup>53</sup> См. в связи с этим классификацию маркеров иронии: D. C. Mueske. Irony markers. — «Poetics», 1978, vol. 7, N 4, p. 368—373. См. также: Ю. М. Лотман. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста. Тарту, 1975, с. 33—42.

<sup>54</sup> См. напр.: Т. Сильман. Лирические вставки в прозаическом тексте. — Т. Сильман. Заметки о лирике. Л., 1977, с. 190—205; Ю. М. Лотман. Посвящение «Полтавы» (текст, функция). — Проблемы пушкиноведения. Сб. научных трудов. Л., 1975, см. с. 53—54; В. Мильчина. Поэтика примечаний. — «Вопросы литературы», 1978, № 11, с. 231, 235—237; и др.

## ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА КАК ГЕНЕРАТОР СМЫСЛА: ТЕКСТ В ТЕКСТЕ У Х. Л. БОРХЕСА

Ю. И. Левин

0. Борхес говорил, что вся фантастическая (в широком понимании) литература построена на четырех приемах: 1) текст в тексте, 2) смешение реальности и сна, 3) путешествие во времени, 4) двойники. В этом перечислении смешаны содержательные и чисто формальные приемы; но это не логический недостаток, а выражение существенного для поэтики Борхеса обстоятельства, которому и посвящена эта статья. Обратим внимание на «общий знаменатель» названных приемов: все они ориентированы на создание неоднопланового повествования, причем «текст в тексте» оказывается лишь частным случаем такого повествования, — но при этом таким, где отношения планов образуют формальную иерархию и где поэтому особенно эффективен такой прием, как прорыв рамки, переход из плана в план.

1. Введем некоторые обозначения, полезные для описания структур типа «текст в тексте».

Не вдаваясь в ненужные здесь тонкости, определим текст как повествование, объединенное единством повествователя, реального или фиктивного (и обладающее определенным тематическим единством).<sup>1</sup> Тот факт, что лицо *a* является повествователем некоторого текста, обозначим так:  $a: \{ \dots \}$  (реального автора текста будем обозначать *A*). Внутри скобок, символизирующих границы данного текста, помещаем его персонажей, обозначенных буквами, снабженными, если нужно, индексами 1 (для перволичного персонажа) или 3 (для третьеличного). Если какой-либо персонаж с «внешнего» (относительно) текста (*ET*) является рассказчиком «внутреннего» текста (*IT*), то это записывается так:  $\{ \dots, c: \{ \dots \}, \dots \}$ ; если повествователь *a* сам является персонажем, то пишем:  $a: \{ a_1, \dots \}$ . Если по ходу действия

---

<sup>1</sup> Тем самым, «текстом» является и совокупность всех романов Достоевского, и «Братья Карамазовы», и «Легенда о Великом Инквизиторе», и любая реплика персонажа.

оказывается; что персонаж  $b$  на самом деле является «другим», например,  $d$ , то запишем это так:  $\{\dots, b|_d, \dots\}$ <sup>2</sup>.

Дальнейшие уточнения символики будут вводиться ad hoc.

2. Далее будут разобраны два рассказа Борхеса — главным образом с точки зрения того, как используется в них прием рамки. Первый из них — «Очертание сабли» (ОС). В введенных обозначениях структура рассказа такова:

$A: \{a_1|_A, b_3 : \{b_1|_C, c_3|_B\}\}$ .

Здесь  $a_1$  — «я»;  $b_3$  — «Англичанин из Ла Колорада», человек со шрамом, ведущий уединенную фермерскую жизнь, у которого  $a$ , задержанный разливом, должен был провести ночь. После ужина  $a$  упоминает про шрам и  $b$ , оказавшийся ирландским эмигрантом, рассказывает о том, как во время борьбы за независимость Ирландии его предал  $c$  — Винсент Мун, человек, о котором  $b$  заботился и оберегал от опасности (при этом  $c$  еще раньше оказался демагогом и патологическим трусом): вернувшись раньше времени в дом, где они скрывались,  $b$  услышал телефонный разговор, в котором «рассудительный друг рассудительно предавал» его, требуя при этом гарантий своей безопасности,  $b$  схватив со стены саблю, преследует  $c$  по дому, настаивает и «оставляет на его лице кровавый полумесяц». В это время врываются английские солдаты:  $b$  схвачен, а  $c$  «взял свои иудины деньги и удрал в Бразилию». Далее  $b_3$  говорит: «Вам, Борхес, постороннему, я признался;  $a$  недоумевает, ожидая конца истории; тогда  $b$  говорит: «Неужели вы не видите, что я ношу на лице знак моего позора? Я рассказал вам эту историю так, чтобы вы дослушали меня до конца ... Я — Винсент Мун. Теперь презирайте меня».

Если отвлечься от финального переотождествления, то композиция рассказа более чем традиционна: рамочная конструкция с внутренним повествованием (этиологическим) персонажа о себе. Но переотождествление ломает эту структуру и производит головокружительный эффект: главным «событием для читателя» в рассказе оказывается именно оно, а не предательство Муна или какой-либо другой фабульный момент. И именно рамка, наличие ЕТ, делает возможным это переотождествление. ИТ без ЕТ теряет всё свое значение, превращаясь в небольшую, хотя и драматичную сценку о «предателе благодетеля». ИТ и ЕТ неразрывно связаны и взаимодействуют друг с другом через  $b$ , который является и рассказчиком, и в некотором смысле, одновременно обоими персонажами своего рассказа.<sup>3</sup>

Остановимся подробнее на этой «мене лиц», образующей *pointe* рассказа.

---

<sup>2</sup> Обычная структура детективного романа типа романов А. Кристи имеет, если отвлечься от деталей, вид:  $A: \{a, v, c|_m, \dots, l\}$ , где  $m$  — убийца ( $a$  отождествление происходит в последней главе).

<sup>3</sup> Можно различать два основных типа «текста в тексте» — по тому, какой текст, ИТ или ЕТ, является «основным». В первом случае мы имеем собственно прием рамки (обрамленное повествование), во втором — прием типа «вставной новеллы». Для Борхеса характерно, что часто нельзя сказать, какой из текстов является основным, ибо каждый текст теряет свой смысл без другого.

Вообще говоря, она представляет собой «силовой прием»,<sup>4</sup> но грубость приема смягчается благодаря наличию психологических мотивировок. Одна из них приводится самим  $b_3$ : «Я рассказал вам эту историю так, чтобы вы дослушали меня до конца» (рассказ о своем собственном позоре был бы неминуемо прерван слушателем). Можно думать также, что долгий рассказ такого рода был бы слишком тяжел для самого рассказчика — и он облегчает свою задачу, рассказывая как бы о другом, а потом в один момент (короткая боль вместо долгой пытки) все переворачивает, — и в этот момент и его рассказ, и рассказ «Борхеса» ( $a_1$ ), и рассказ Борхеса (А) оканчиваются. Эти мотивировки имеют «внешний» по отношению к ИТ характер. Но имеется и «внутренняя» психологическая мотивировка мены лиц: «Испуг этого человека ( $c_3$ ) унижал меня ( $b_1$ ), как будто это я был трусом, а не Винсент Мун», — эта фраза наводит на мысль, что если я могу испытывать стыд за другого, то стыд, так сказать, трансферентен и, значит, может быть перенесен и с меня на другого.

Постараемся теперь уточнить причины того головокружительного и шокирующего эффекта, который вызывает в читателе эта мена лиц (т. е. выяснить, почему от читателя требуется большое усилие воли и воображения, чтобы все расставить по местам, когда он узнает «кто есть кто»).

Одна из причин — чисто психологическая: персонажи  $b$  и  $c$  из ИТ (а также  $b_3$  из ЕТ и  $c$  из ИТ) максимално разведены и противопоставлены: бесстрашный скептик  $b_1$  (и угрюмый нелюдим  $b_3$ ) — и патологический трус, демагог и предатель  $c_3$ ; так что мы вынуждены отождествлять полярные противоположности, замечать героя предателем и предателя героем.<sup>5</sup>

Но главная причина имеет скорее лингвистический характер и связана с противопоставлением 1-го и 3-го лица. Если в конце детективного романа невинное создание оказывается убийцей, а предполагаемый убийца — воплощением добродетели, то читатель принимает это легко и с благодарностью: мена совершается между «он<sub>1</sub>» и «он<sub>2</sub>». Обмен же ролями между «я» и «он» несравненно труднее — в силу того, видимо, что 1-ое лицо — это «лицо» *par excellence*, тогда 3-ье лицо (согласно Э. Бенвенисту, напр.) вообще «лицом» не является, и это языковое противо-

<sup>4</sup> Недаром сам Борхес не любил этот рассказ, называя его «trick story» (Burgin R. *Conversations with J. L. Borges*. N. Y., 1969, p. 131). Заметим, что автор как бы снимает с себя ответственность за этот «фокус», приписывая его применение своему персонажу ( $b_3$ ), — еще одна «выгода», доставляемая рамкой.

<sup>5</sup> Четкая прикрепленность лиц подкрепляется и тем, что внешний рассказчик — не расплывчатое анонимное «я», а, как выясняется, сам Борхес (релевантного для творчества Борхеса вопроса о различии между реальным автором и одноименным ему персонажем — см. эссе «Борхес и я» — мы здесь не касаемся).

поставление «лицо — не лицо» оказывается более сильным и глубинным, более онтологическим, чем любой психологический контраст.<sup>6</sup>

Итак, эффект, производимый меной лиц, связан с их четкой языковой, психологической и именной прикрепленностью. Однако одновременно идет работа в противоположном направлении: тождество и автономность личности расшатываются, подготавливая заключительную мену. Это расшатывание идет одновременно по нескольким каналам, с помощью как «формальных», так и «тематических» средств. Именно в этом направлении идет игра на именах персонажа *b*. В начале рассказа *b* появляется как «он», и говорится, что «неважно, каково его настоящее имя» (маленькая провокация уже в 3-ей строке); сообщается, что местные жители звали его «Англичанин из Ла Колорада», вскоре оказывается, что на самом деле он ирландец (т. е. скорее «анти-англичанин»: маленькая «мена лица» на противоположное уже в начале рассказа).

Вышеупомянутая реплика *b*<sub>1</sub> («... как будто это я был трусом...») уже явным образом вводит мотив неотграниченности одной личности от другой, перерастающий далее в метафизическое отступление (также осторожно переданное внутреннему рассказчику): «Всякий поступок человека как бы принадлежит всем. Поэтому не так уж несправедливо, что непослушание одной пары в саду запятнало всё человечество; поэтому не так уж неправильно, что для спасения всех достаточно было распять одного еврея. Может быть, Шопенгауэр был прав: я есть все другие, любой — это все, и Шекспир, некоторым образом, тот же жалкий Джон Винсент Мун».

Итак, в качестве одного из мотивов рассказа появляется нечто вроде аксиомы:

$$\exists xP(x) \rightarrow \forall xP(x),$$

где предметная область — люди, а *P* — свойства, состояния или поступки, обладающие этической ценностью, положительной или отрицательной (страх, трусость, вина, искупительная жертва). Сама глобальность и философская весомость этого положения — в качестве подтверждающих примеров привлечены два важнейших момента христианской доктрины, грехопадение и искупление — неизбежно помещают этот мотив в центр всего повествования.

Отступление это, будучи внефабульным в ИТ, вырастает, однако, из его фабулы (через психологическую мотивировку: стыд *b*<sub>1</sub> за *c*<sub>3</sub>) и как мотив становится фабульным и мотивирующим

<sup>6</sup> Попробовав мысленно реорганизовать ИТ по схеме  $b_3: \{c_3, d_3 | b\}$ , можно убедиться, что *pointe* рассказа при этом разрушается. Таким образом, то «формальное» обстоятельство, что ИТ ведется от 1-го лица, оказывается весьма существенным.

для рассказа в целом. Именно, выдвигая эту «аксиому», б как бы снимает с себя тяжесть ответственности за прошлое предательство и трусость (т. е. за качества и действия с), перекладывая её на «всё человечество», и одновременно (поскольку личность не отграничена друг от друга) мотивирует свой обман — мену лиц, т. е. основной прием рассказа в целом.<sup>7</sup>

С другой стороны, факт четкой разведенности и саможественности персонажей и трудность (читательская) их «сведения» и перекрестной замены (а также сама тема стыда: в стыде личность сильно ощущает самоё себя) — как бы отрицают эту «аксиому» (действительно, если бы аксиома была верна, то не было бы нужды в обманном ведении рассказа). При этом, подчеркнем еще раз, эта аксиома остается тематическим и структурным центром рассказа, его главной мотивирующей силой. Тем самым в рассказе утверждается одновременно А и 7А, возникает противоречие (если угодно, «парадокс тождества личности»), которое так и остается неразрешенным.<sup>8</sup>

Мотивно-тематическая структура рассказа выступает теперь в следующем виде. Основной темой в ИТ является предательство, в ЕТ — обман (совершенный при изложении ИТ) и стыд (породивший этот обман). Это — фабульные темы, принадлежащие поверхностному уровню тематической иерархии.<sup>9</sup> Глубже лежит тема личности, статус которой сложнее. Она возникает в ИТ, вырастая из фабульной темы стыда, но оставаясь внефабульной (психологически мотивированное отступление). Отсюда, «изнутри» повествования, она, в свою очередь, мотивирует мену лиц. Эта мена лиц является одновременно а) формальным приемом построения ИТ, б) воплощением темы личности в ЕТ, в) носителем кульминации и *pointe'a* ЕТ и рассказа в целом и г) организующим структурным принципом всего повествования. При этом она сама получает фабульную психологическую мотивировку в ЕТ (см. выше). Тема личности, таким образом, будучи «содержательной» темой, воплощается одновременно и в формальной структуре повествования, увязывая все его элементы и темы в единый узел. Она одновременно и мотивирована, как извне (через стыд за себя — в ЕТ), так и изнутри (через стыд за другого — в ИТ), и является основной мотивирующей силой рассказа, созда-

<sup>7</sup> Попутно отметим, что сопоставление Муна именно с Шекспиром отнюдь не случайно: Шекспир служит для Борхеса, в частности, символом творчества как способности к перевоплощению (см. эссе «Всё и ничто»), — и тем самым это сопоставление служит добавочной мотивировкой мены лиц.

<sup>8</sup> Отметим еще одно неразрешенное противоречие: означает ли нечеткость границ личности (если принимается «аксиома») всеобщую ответственность — или же всеобщую безответственность? Каждый виновен — или «нет в мире виноватых»?

<sup>9</sup> Тема обмана при этом имеет двоякий характер: будучи фабульной в ЕТ, она определяет форму ИТ.

вая тем самым специфически борхесовский структурный лабиринт.

Но эта тема не «решается», только ставится во всей противоречивости; она существует не столько как тема, сколько как проблема. И именно эта проблемная неразрешимость и противоречивость образует еще более глубинную тему — «метатему» рассказа, не выраженную фабульно или вообще текстово, но порождаемую самой повествовательной структурой вещи (как отчасти и тема личности). Психологическо-прагматическим коррелятом её служит та «озадаченность» читателя, то ощущение головокружения, о котором говорилось выше.

В заключение разбора подчеркнем, что все «неповерхностные» темы рассказа возникают и существуют только благодаря многократному и разнонаправленному прорыву границ, разделяющих ИТ и ЕТ. Повествовательная структура вещи оказывается проблемно-тематическим генератором.<sup>10</sup>

3. Перейдем к рассказу «Тема предателя и героя» (ТПГ).

Его структура:  $A:\{a_1:Q\{b_3::R\{c_3, d_3:(R,Q)\}\}\}$ , где «::» — отношение «расследования», а  $Q, R$  — идентификаторы, позволяющие описывать рекуррентные структуры ( $Q$  перед открывающейся скобкой идентифицирует соответствующий текст; « $d:Q$ » означает, что персонаж  $d$  рассказывает (сочиняет, ссылается на и т. д.) текст  $Q$ ).

$a_1$  придумал сюжет, детали которого ему еще не ясны и который он далее излагает. Рассказчик  $b$  этого ненаписанного рассказа — наш современник, а действие происходит лет сто назад в какой-то угнетенной стране, «скажем (для удобства изложения), в Ирландии, скажем, в 1824 году»,  $b$  (Райен) — правнук юного героя, вождя повстанцев с (Килпатрика), убитого в театре при неясных обстоятельствах.  $b$  расследует убийство и обнаруживает в деталях обстоятельств последних дней жизни с странное сходения с последними днями Юлия Цезаря, а также с «Макбетом». Далее  $b$  обнаруживает, что друг героя  $d$  (Нолан) переводил Шекспира на гэльский и изучал швейцарские Festschpiele, где тысячи актеров разыгрывали исторические события «на натуре». Эти (и другие) открытия приводят  $b$  к разгадке: с вел двойную игру и был предателем, это было раскрыто и он был приговорен к смерти; но разоблачение и казнь популярного в народе героя ставило под угрозу успех восстания. Тогда  $d$  разработал сценарий, в разыгрывании которого принимали участие сотни людей (и в том числе сам  $c$ ), кульминацией которого и было убийство  $c$  в театре. По недостатку времени  $d$  вынужден был заимствовать детали «у другого драматурга, английского врага Вильяма Шекспира». Последний абзац рассказа таков: «В сочинении Нолана пассажи, заимствованные у Шекспира, оказались наименее драматичными; Райен подозревает, что автор ввел их специально для того, чтобы в будущем кто-нибудь смог докопаться до истины. Он понимает, что и сам он играет роль в сюжете, сочиненном Ноланом. После долгих колебаний он решает скрыть свое открытие. Он

<sup>10</sup> У любимого Борхесом Честертонна есть рассказ — «Крылатый кинжал» — предвосхищающий основной прием ОС (убийца выдает себя за собственную жертву); один из персонажей в конце замечает: «Всё, что связано с тождеством личности, особенно действует на нервы».

публикует книгу, прославляющую героя; это тоже, должно быть, было предусмотрено».

ТПГ принадлежит к широкому классу текстов, построенных на сопоставлении двух (или более) версий одного и того же события. Частные случаи здесь: а) как одно и то же представляется различным людям; б) как было и как могло бы быть; в) две различные версии предлагаются без мотивировок; г) что казалось (или было известно) и что оказалось. Последний случай (включающий детективное повествование) предполагает «расследование». Такие «расследовательские» тексты устроены по формуле  $A' - B - A$ , где  $A'$  — «видимость», «начальные условия»,  $A$  — истинное положение вещей,  $B$  — расследование. Мы имеем здесь дело с двумя повествовательными сферами — сферой событий ( $A'$  и  $A$ ) и сферой расследования ( $B$ ) — и это обстоятельство, (а также соподчиненность этих сфер:  $A$  выясняется через  $B$ ) сближает такие тексты с рамочными (роль рамки играет  $B$ ); при этом «расследователь» аналогичен внутреннему рассказчику, ибо он в некотором смысле продуцирует  $A$ .

Постараемся теперь уточнить схему рассказа.

А. Хотя внешний рассказчик  $a_1$  и не назван, он легко отождествляется с  $A$ , благодаря указанию на его вкусы и склонности (вплоть до того, что ему «лень написать» этот рассказ), как и благодаря типично борхесовскому характеру дальнейшего повествования.

Б. Отношение « $a_1 : \dots$ » — не «собственно повествование», а (якобы) изложение сюжета, обрастающего деталями и уточняющегося как бы прямо на глазах читателя. Тем самым  $a$  и  $A$  окончательно сливаются, происходит прорыв внешней рамки («первой скобки»): изложение сюжета персонажем  $a$  оказывается рассказом  $A$ .

В. Рассказ начинается словами: «Под... влиянием Честертона... и Лейбница... я сочинил этот сюжет...». Тем самым возникает как бы еще одна («нулевая») скобка: сам  $A = a$  оказывается «сочиненным» своими предшественниками.

Г. Рассказ содержит два рекуррентных хода,<sup>11</sup> прорываю-

---

<sup>11</sup> О рекуррентных структурах типа  $Q\{\dots, a; Q\}$ , для которых именно «текст в тексте» дает благодарную почву, Борхес писал в эссе «Элементы магии в «Дон Кихоте», отмечая ту циклическую бесконечность, которую они порождают ((Борхес называет «Дон Кихота», «Рамайну», «1001 ночь» и «Гамлета»; ср. простейший текст такого типа — «У попа была собака»), и обсуждая в связи с этим парадокс «карты в карте» (воплощение этого парадокса см. в рассказе «Алеф»: «Я видел Землю в Алефе, и на Земле снова Алеф, и Землю в Алефе...»). Прием этот влечет не только прорыв рамок между разными уровнями повествования, но и «смещение мира читателя и мира книги». Борхес задается вопросом, что же беспокоит нас в парадоксе карты или в том, что Дон Кихот читает «Дон Кихота», и приводит следующее объясне-

щих рамки внутреннего и промежуточного повествований и образующих, соответственно, «малый pointe» — «сочинение» Ноланом (в соавторстве с Шекспиром) «истории Килпатрика» R, и «главный pointe» — «предсочинение» Ноланом «истории о Килпатрике и Райене» Q: расследователь оказывается марионеткой в руках своего же персонажа.<sup>12</sup>

Проследим теперь за развертыванием тематических линий рассказа.

В качестве «сырья» использованы темы революции, героизма и предательства (как и в ОС, и в том же ирландском антураже). Оформлен этот материал в темы «история, какой она кажется» и «история, как она есть», соотношение между которыми конституирует тему обмана, розыгрыша. Развертывается эта тематика через серию «внезапных поворотов»: героическая интродукция (история, какой она кажется); загадочные обстоятельства циклического характера (вводится — и далее «отменяется» — мотив цикличности истории: Килпатрик как новое воплощение Цезаря); еще более загадочное повторение историй литературы («Макбет»); появление Нолана с его занятиями Шекспиром и массовыми действиями; предательство и его раскрытие; сценарий убийства, сочиненный Ноланом<sup>13</sup> и разыгранный (история, как она есть). Здесь, кажется, все должно закончиться: мы видим, что история сочиняется и ставится, как пьеса. Но главное прибегается подконец. Обман оказывается шкатулкой с тройным дном. Плагиат у Шекспира совершен не по недостатку времени, а с целью обмана современников (обман 2-ого порядка) — чтобы в будущем можно было доискаться истины. Райен понимает, что он тоже — персонаж сценария. Здесь происходит прорыв рамок и, кажется, достигается интеллектуальная кульминация, — но только кажется. Райен скрывает истину (снова — обман) и пишет книгу, прославляющую героя,<sup>14</sup> — и это тоже (третье дно шкатулки) было запрограммировано; исследователь оказывается даже не персонажем, а марионеткой (в руках собственного персонажа).

---

ние: «Эти инверсии наводят на мысль, что если вымышленные персонажи книги могут быть её читателями..., то мы, её читатели, может быть также только воображены кем-то».

<sup>12</sup> Ср. «Смерть и компас», где детектив, как оказывается, ведет расследование по сценарию, подготовленному преступником.

<sup>13</sup> Персонаж с той же фамилией, но другим именем (может быть, сын) появляется в позднем рассказе «Конец дуэли» в качестве известного practical joker'a; его роль состоит в том, что он «разработал до последней детали сценарий казни пленников».

<sup>14</sup> Попутно отметим следующий парадокс (родственный «парадоксу об актере»). Райен сочинил лживую книгу: языковой текст может быть истинным или ложным. А сочиненный Ноланом «текст истории»? Можно ли его назвать ложным, раз события произошли именно так, как были «сочинены»? Лгали или не лгали «актеры», разыгрывавшие этот спектакль?

Отметим парадоксальность статуса Килпатрика. Он предатель («на самом деле») — и герой (в легенде и истории); но при этом его статус героя также двусмыслен: в качестве героя истории и легенды он — *фальшивый* герой (на самом деле — предатель); но, разыгрывая *сочиненную* историю, он ведет себя как *истинный* герой, *реально* приносящий свою жизнь и (актерские!) способности в жертву отечеству; только став предателем, он становится и настоящим героем.<sup>15</sup>

Все, о чем сейчас говорилось, происходит в промежуточном и внутреннем текстах. Если теперь мы вспомним о рамке и вернемся к началу рассказа, то увидим, что все эти обманы и выдумки сами в свою очередь выдуманы, и их выдумывание само входит в фабулу рассказа; более того, даже *недовыдуманы*, ибо это — только сюжет, и не все детали еще ясны (об одном из эпизодов говорится, что здесь «один из пробелов моего сюжета»).

Такая структура делает достаточно ясной глубинную тему рассказа. Это, конечно, не что-нибудь вроде «мир — театр, люди — актеры», — это тема «сочинения» в самом широком смысле слова, т. е. тема созидания новой, не бывшей ранее «реальности», «текстов культуры» любого типа — языковых и поведенческих, «личных» и «исторических», истинных и ложных. Всё в человеческом мире оказывается результатом «творчества», «сочинения», — и жизнь, история и т. п. «реальности» не отличаются в этом статусе от «выдуманного», от «книг». Проследив внимательно, мы увидим на трех страницах этого крохотного рассказа целую энциклопедию различных типов «сочинения»:

Честертон и Лейбниц (сами изобретатели и выдумщики) вдохновляют а (= А); а выдумал сюжет рассказа о b, который он «может быть, когда-нибудь напишет»; между тем А, под видом изложения этого сюжета, пишет данный рассказ: b — повествователь в ненаписанном рассказе; традиция рассказывает о с то-то; Браунинг и Гюго воспевали с; b расследует убийство с; обстоятельства гибели с повторяют историю Цезаря; b вспоминает историософские схемы, созданные Кондорсе, Вико, Гегелем, Шпенглером, Гезиодом; история с повторяет некоторые моменты сочиненного Шекспиром «Макбета»; d переводил Шекспира и писал о швейцарских Festspiele, в которых разыгрывались исторические события; d раскрыл предателя; d сочинил сценарий убийства, совершив плагиат у Шекспира; с с сотнями актеров сыграли спектакль, причем с обогатил текст d и импровизировал; слова и действия с уцелели в книгах по истории и памяти потом-

---

<sup>15</sup> Было замечено (Cohen, J. M. Jorge Luis Borges. Edinburgh, 1973), что с момента «входа в Дублин» (уже разыгрывается сценарий) предатель Килпатрик напоминает Иисуса. Возникает еще один парадокс: Иуда становится Иисусом, они — две стороны одной монеты. Ср. «Три толкования Иуды», где в третьем толковании Иуда — как избравший самый тяжкий и позорный жребий — и оказывается Мессией.

ства; d запрограммировал поведение не только с, но и b; b пишет лживую книгу.

Заметим при этом, что все эти «сочинения» имеют своеобразный характер — новые «тексты» не столько создаются заново, сколько монтируются из фрагментов старых, «готовых» текстов: материал не нов, ново его расположение. Это относится не только к «внутренним» текстам рассказа, но и к тексту рассказа в целом, и тут проявляется один из центральных моментов поэтики Борхеса, к чему мы вернемся ниже.

Стоит обратить внимание и на заглавие рассказа («Тема...»): как повествование здесь является «метаповествованием» (изложение сюжета), так заглавие — «метазаглавием» (т. е. тема «сочинения» объявлена уже заглавием)<sup>16</sup>.

Но наиболее явно эта тема выражена в том, что рассказ как бы сочиняется на наших глазах (даже не сам рассказ, а лишь его сюжет): показан не результат творчества, а само творчество как деятельность, притом в его начальной, самой живой стадии, — и сам процесс изложения рождающегося сюжета на наших глазах становится готовым рассказом (при этом парадоксально утверждается, что этот рассказ «может быть, когда-нибудь будет написан»). Мы имеем здесь дело с творчеством во всей его незавершенности и открытости: «Детали... отсутствуют; есть эпизоды..., которые мне еще не ясны»; действие происходит «в какой-то угнетенной стране», то-ли в Польше, то-ли в Ирландии, то-ли в каком-либо южноамериканском или балканском государстве, «скажем (для удобства изложения), в Ирландии...». Поскольку далее повествование обретает плоть и кровь, и притом вполне конкретно ирландские, читатель оказывается перед головокружительной перспективой: автор, видимо, мог бы так же насыщенно развить свой сюжет и на любом другом локальном материале (схема «разветвляющихся дорожек», один из вариантов борхесовских «лабиринтов»).

Такие моменты рассказа, как упомянутая множественная перспектива; как двусмысленный и парадоксальный статус Килпатрика; как противоречие открытости, незавершенности, становления — и законченности; как «внезапные повороты» от одного хода или решения к другому; как разрыв рамок повествования, ведущий к заикливанию (Райен пишет о Нолане, Нолан «предсочиняет» Райена) обладают некоторым общим знаменателем (головокружение, парадокс, лабиринт), образующим «метатему» рассказа, и в конечном счете даже глубинная тема «сочинения» оказывается материалом, на котором разрабатывается эта метатема. И при этом, как и в ОС, глубинная тема и метатема возникают в результате взаимодействия содержатель-

---

<sup>16</sup> Заглавие, кроме того, двусмысленно: неясно, имеем ли мы дело с предикатной (один персонаж) или термовой (два персонажа) конъюнкцией.

ных (поверхностно-тематических) и формальных (связанных со способом ведения повествования) моментов.

По этому поводу вернемся к функциям рамок в рассказе. Конструкция с двойным вложением оказывается здесь абсолютно необходимой для порождения неповторяющихся тем и *points*'ов. В частности, главный *pointe* — «записанность» в реальной (= сочиненной) истории возможности раскрытия её «сочиненности» и предначертанность поведения Райена — возникает только в результате прорыва внутренней рамки, взаимодействия внутреннего и промежуточного повествований. Что касается внешней рамки, то введение  $a_1$  не представляется на первый взгляд необходимым; казалось бы, можно построить рассказ в форме  $A:\{b_1 :: \{c_3, d_3\}\}$  или  $A:\{b_3 :: \{c_3, d_3\}\}$ . Но мысленный эксперимент такого рода, сохраняя поверхностные темы и упомянутый *pointe*, непоправимо уплощает рассказ, ибо не дает проявиться глубинной теме (она осталась бы лишь в форме «сочинения истории», т. е. «обмана», и не стала бы глубинной и глобальной); именно многократность вложений, итеративность (Нолан «сочинил» историю; Райен расследовал историю и сочинил книгу, что было «предсочинено» Ноланом; «я» сочинил сюжет на эту тему, т. е. все предшествующие сочинения сами «предсочинены») конституирует как глубинную тему, так и метатему<sup>17</sup>, придает рассказу многомерность и глубину.

В заключение отметим, что в этом рассказе использованы (в соответствующих модификациях) все 4 приема, о которых упоминалось в п. 0: здесь есть и текст в тексте, и смешение «реального» и «выдуманного», и своего рода путешествие во времени (Нолан, программируя за 100 лет поведение Райена, как бы обладает машиной времени), и двойники (совмещенные в одном лице «предателя и героя»; см. также выше о его двояком статусе «героя»).

4. Подведем теперь некоторые итоги.

4.1. Первое, на что мы старались обратить внимание — это неотделимость «содержания», проблемно-тематической структуры, от формальных, композиционных структур, причем последние даже играют роль генераторов глубинных пластов «содержания». Важно заметить, что *ту же роль* во многих других рассказах Борхеса играют «содержательные» парадоксальные объекты — такие, как Алеф и Заир в одноименных рассказах, как излюбленный Борхесом лабиринт или ненаписанный «Дон Кихот» Менара (см. подробнее в п. 7).

4.2. Второе — это трехуровневое строение плана содержания. Поверхностный уровень образуют фабульные темы IT, темы, как правило, сильные и эффектные, нравственного или экзистенциального характера. Но, в отличие от «традиционной»

<sup>17</sup> Внешняя рамка также мотивирует крайнюю сжатость повествования.

прозы (как и от некоторых поздних опытов «прямого повествования» у самого Борхеса), они не довлеют себе, а служат материалом для формирования глубинной темы, имеющей уже скорее «метафизический» характер. В этом формировании решающую роль играют формальные моменты — структуры типа «текст в тексте» с прорывами рамок, рекуррентностью, нарушением тождества. Возникающая при этом глубинная тема представляет собой какую-либо конкретную неразрешенную (или неразрешимую) проблему, парадокс<sup>18</sup>. И вот сама эта неразрешимость и парадоксальность, порождающая интеллектуальное беспокойство и головокружение читателя, — в чистом виде, независимо от содержательного наполнения, — образует метауровень плана содержания, является метатемой или «метапроблемой», общей для большинства рассказов Борхеса<sup>19</sup>. Можно попытаться хотя бы приблизительно сформулировать эту метатему следующим образом. Автор как бы говорит: мир не так прост, как вам кажется, и я покажу это, «озадачив»<sup>20</sup> вас, — а непрост он потому (в частности), что своей вполне реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми, — имена, книги, теории, ереси, догадки<sup>21, 22</sup> — и не только живут, но и вторгаются в мир людей, переплетаясь с ним до неразличимости. Человек живет в мире символических форм, не менее реальных, чем так называемые реальные предметы, и реализуется через эти формы. Этот парадоксальный статус человеческого «двойного бытия» в реальности и символическом мире и образует метатему рассказов Борхеса<sup>23</sup>.

Идя в обратном направлении, можно сказать, что эта абстрактная метатема воплощается в каждом отдельном рассказе в специфической борхесовской технике — с помощью вложен-

---

<sup>18</sup> Одна из парадоксальных черт творчества Борхеса состоит в том, что серьезная идейно-нравственная проблематика используется им в качестве материала для интеллектуальной игры, для создания загадок и парадоксов (см. об этом *Murillo, L. A. The Cyclical Night. Cambridge (Mass.), 1968, p. 129*); идет как бы «незаинтересованная игра» (в кантовском смысле слова) с крайне важными вещами, с последними вопросами человеческого существования, — но только «как бы», ибо игра эта сама по себе имеет — см. ниже — вполне серьезный смысл.

<sup>19</sup> Заметим вскользь, что план содержания романов Достоевского имеет сходные черты.

<sup>20</sup> В этимологическом смысле слова, т. е. «снабдив задачей».

<sup>21</sup> Ср.: «Многие люди склонны думать [как о противоположностях] ... о реальной жизни, которая означает зубную боль, ..., путешествия и т. д., и о воображаемой жизни и фантазии, т. е. об искусстве. Но я думаю, что это разделение не выдерживает критики» (*Burgin R., op. cit., p. 19*) и мн. др.

<sup>22</sup> Здесь можно увидеть близость Борхеса к (позже сформулированной) метафизике К. Поппера, гипотезирующей мир теорий, проблем, догадок и т. д. («мир 3») и приписывающей ему столь же реальное существование, как у мира объектов («мир 1»).

<sup>23</sup> То взаимодействие формальных и содержательных структур в рассказах Борхеса, о котором шла речь, как бы моделирует это двойное бытие.

ных повествований, рекуррентных структур и т. д. (или же с помощью «парадоксальных объектов») — в виде более конкретной глубинной темы метафизического характера, которая далее реализуется в еще более конкретной тематике, связанной с сильными человеческими страстями и предельными ситуациями<sup>24</sup>.

Таким образом, план содержания рассказов Борхеса можно представить в виде трехуровневой структуры, состоящей из (в порядке углубления) этического (или экзистенциального), онтологического и эпистемологического уровней. Основными «объектами» этих уровней являются, соответственно, человеческое существование с его страстями, бытие с его противоречиями, познание с его парадоксами.

4.3. С наличием эпистемологического уровня связано то обстоятельство, что повествование у Борхеса предполагает повышенную и, может быть, качественно иную, чем предполагается «обычной» литературой, «включенность» читателя<sup>25</sup>. Читатель Толстого не понуждается давать, скажем, нравственную оценку Анне Карениной; даже читатель детективного романа не обязан «сорасследовать», он может пассивно следить за чужим расследованием. Рассказы же Борхеса, ставя читателя перед открытой проблемой, соприкасаются — в плане необходимости читательской вовлеченности — с «текстами» типа кроссвордов или головоломок, вообще как бы не существующими (актуально) без «отгадывающего»<sup>26</sup>. При этом Борхес существенно использует для своих целей технику детектива (как Достоевский — для своих). Детектив тоже ставит «проблему», задает загадку (хотя и разрешимую и решаемую): вопрос «кто убил?» можно рассматривать как метатему большинства детективных повествований; тот факт, что и у Борхеса роль метатемы играет проблема, задача, и составляет его главное заимствование у детектива<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> В комментариях к рассказу «Другая смерть» (Borges, J. L. The Aleph. L., 1973, p. 177) Борхес пишет об этапах реализации глубинной темы изменяемости прошлого. Вначале был задуман рассказ об ученом, положившем черные и желтые шары в разные ящики и после многих лет тяжелого труда добившемся того, что они поменялись местами. Но это «робкое чудо» Борхеса не удовлетворило — он желал чего-то «более драматического» и, наконец, «увидел способ сочетать... идею гаучо о храбрости как главной добродетели с метафизическим замыслом».

<sup>25</sup> Отметим специальный интерес Борхеса к проблемам читательского восприятия. Ср., напр., следующий автокомментарий: «... первое предложение должно быть длинным, чтобы вырвать читателя из его обычной жизни и прочно поселить в воображаемом мире» (Borges, J. L. The Aleph. L., 1973, p. 177) и мн. др. Заметим попутно, что уже сам по себе прием рамки — а тем более такие эффекты, как прорыв рамок, рекуррентные структуры и т. д. — предполагает большую активность читателя, чем прямое повествование.

<sup>26</sup> Существенно, что мы обычно имеем здесь дело с головоломкой без отгадки, порождающей явления типа бесконечного регресса.

<sup>27</sup> Борхес также широко использует полупарадигмное травестирование детективных структур. В частности, в ОС весь IT представляет собой вывернутое наизнанку «раскрытие тайны»; в ТПГ «детектив», хотя и раскрывает

Отметим, наконец, что, «вовлекая» читателя, Борхес апеллирует не к тем или иным конкретным его интересам или симпатиям, а к некоторым его «априорным» свойствам, к самой структуре человеческого сознания (человек как существо, склонное к незаинтересованной игре и решению проблем).

5. Теперь мы сделаем обзор некоторых типов повествовательных структур произведений Борхеса, использующих вложенные тексты, обращая главное внимание на функции рамки.

5.1. «Каталоги», или «энциклопедии»: тексты типа  $A: \{A^1: \{S_1\}, \dots, A^n: \{S_n\}\}$ , где  $A^i$  — авторы ИТ,  $S_i$  — соответствующие «темы»;  $S_i$  родственны между собой, т. е. имеют общую «архитему». Так построены книги «Учебник фантастической зоологии» (и его расширенный вариант «Книга воображаемых существ»), «Всеобщая история бесчестья», «Книга неба и ада», представляющие собой монтаж пересказов текстов различных авторов (иногда тексты приводятся дословно; некоторые авторы фиктивны) на данную «архитему».

Так же — как монтаж цитат и/или пересказов с минимальным авторским комментарием — построены многие эссе: «О культуре книг», «Устрашающая сфера Паскаля» (монтаж почти синонимичных цитат), «Кафка и его предшественники», «Аватары черепахи» (где архитемой служит бесконечный регресс), «Зеркало загадок» (монтаж цитат из Леона Блуа по поводу 1 Коринф. 13, 12). Структура их может быть описана как  $A: \{Q[A^1: \{S_1\}, \dots, A^n: \{S_n\}], A_1 \text{ com} Q\}$ , где « $A_1 \text{ com} Q$ » означает авторский комментарий к тексту  $Q$ .

Во всех таких текстах Борхес выступает как своего рода коллекционер интеллектуальных диковинок<sup>28</sup>; форма минимально обрamlенного монтажа идеально подходит для этой цели.

5.2. Только фиктивность авторов и размерами комментария отличаются от перечисленных эссе такие рассказы, как «Три толкования Иуды» или «Рассмотрение трудов Герберта Куэйна»<sup>29</sup>, структура которых  $A: \{a_3: Q[\{S_1\}, \dots, \{S_n\}], \text{com} (Q, a_3)\}$ . Сами  $\{S_i\}$  представляют собой здесь типично борхесовские парадоксальные тексты, которые могли бы фигурировать как самостоятельные рассказы или эссе. Рамка, помимо ее необходи-

тайну, все же оказывается марионеткой в руках обманщика; в рассказе «Смерть и компас», построенном по классическим детективным канонам, имеет место, как отмечалось выше, то же самое, и вдобавок в конце преступник ловит детектива, рассказывает ему «как было» и убивает его.

<sup>28</sup> Характерно введение такого рода «коллекций» в некоторые рассказы. Так, в «Заире» демонстрируется коллекция «знаменитых литературных монет».

<sup>29</sup> Отметим прорывы *внешней* рамки в этих рассказах: в 1-ом содержится ссылка на «книгу» Яромира Хладика, персонажа другого рассказа («Тайное чудо»); во 2-ом говорится, что «я» (т. е. Борхес) использовал один из сюжетов Куэйна в (реальном) рассказе «Кольцо развалин». Наличие таких (и иных: ср. сноски 13 и 33) прорывов заставляет рассматривать всю совокупность рассказов Борхеса как единый текст и тем самым делает *все* его рассказы, в том числе «прямые», своего рода внутренними текстами.

мости для монтажа и введения комментария к  $\{S_i\}$ , выполняет здесь и другие функции. Она придает этим рассказам в целом «эссеобразный» вид, внушает иллюзию документальной достоверности<sup>30</sup>, относящуюся именно к рассказу в целом, а не к вложенным текстам  $\{S_i\}$  (ср. ниже), которые, в свою очередь, также приобретают свой «истинный» статус «чьих-то сочинений», не претендуя, как было бы, появиться они как самостоятельные тексты, на статус «описания реальности». То, что «рассказ» не выдается за «действительность», но фигурирует именно как рассказ, усиливает «достоверность» целого.

Кроме того, рамка мотивирует крайнюю сжатость и схематичность изложения в  $\{S_i\}$  (ср. сноску 17), оправдывает компрессию романа или трактата в миниатюру<sup>31</sup>.

5.3. Рассмотренная в 5.2 структура является гибридом приемов монтажа и «простой рамки». Последний используется и в чистом виде, например, в «Человеке на пороге» и «Истории Розендо Хуареца», имеющих традиционную структуру обрамленного повествования  $A:\{A_1, b_3:\{b_1, \dots\}\}$ . Функции рамки здесь также скромны и традиционны: придать *внутреннему* рассказу иллюзию достоверности (ср. п. 5.2)<sup>32, 33</sup>.

5.4. Более характерна для Борхеса «комментирующая рамка:  $A:\{A_1:Q\{\dots\}, A_1 \text{ comm } Q\}$ . Такова структура рассказов «Вызов», «Встряшая» («La intrusa»), «Педро Сальвадорес». Во вступительном комментарии говорится о бытовании (обычно — в различных версиях) такой-то истории; о том, когда какую версию «я» услышал и где использовал; далее  $A_1$  обещает постараться изложить эту историю самым прямым образом и иногда добавляет, что, тем не менее, может поддаться искушению что-

---

<sup>30</sup> Известны многочисленные случаи поиска читателями «книг» борхесовских фиктивных авторов (а также, удивительным образом, придуманных «вольшебных» объектов: «Однажды... один журналист спросил меня, действительно ли в Буэнос-Айресе есть Алеф...» (Borges, J. L. The Aleph. L., 1973, p. 169 — авторский комментарий)).

<sup>31</sup> Ср.: «Заниматься на протяжении пятисот страниц развитием идеи, которую можно устно изложить за несколько минут! Гораздо лучше сделать вид, что эта книга уже существует, и затем предложить резюме, комментарий» (Borges, J. L. Ficciones. L., 1962).

<sup>32</sup> Борхес считал «своим очевидным долгом рассказчика» сделать так, чтобы рассказ воспринимался как правдивый. «Я не могу начать рассказ так: «Двое гаучо ненавидели друг друга», — потому что никто мне не поверит. Я должен сделать эту ненависть реальной» (Borges on writing. L., 1974, p. 47). Введение внутреннего рассказчика, тесно связанного с событиями ИТ и повествующего о них «автору» — один из способов такого повышения реальности повествования.

<sup>33</sup> «История Розендо» 1969 г. ( $A:\{A_1, b_3:\{b_1, c_3\}\}$ ), впрочем, сложнее, ибо сама представляет собой своего рода комментарий (точнее, пересказ со сменой повествователя, точки зрения и интерпретации событий) к рассказу «Человек с розового угла» 1933 г. ( $A:\{c_1, b_3\}$ ).

либо подчеркнуть или добавить. Далее следует основное повествование Q, за которым может идти заключительный комментарий, содержащий оценку Q.

Использование рамки здесь сочетает в себе выгоды, доставляемые введением комментария (см. п. 5.2: эссеобразность и документальность целого) и введением внутреннего рассказчика<sup>34</sup> (см. п. 5.3: иллюзия достоверности IT).

5.5. С «трансформирующей» рамкой, изменяющей смысловую структуру IT и формирующей глубинную тему или метатему, мы имели дело в п.п. 2 и 3. Добавим здесь еще 3 примера.

«В поисках Аверроэса» — рассказ (Q) о том, как Аверроэс (а), не знаящий, что такое театр, тщетно пытается постичь смысл слов «трагедия» и «комедия» в «Поэтике» Аристотеля; Q прерывается тем, что автор (A) перестает видеть а и тот исчезает. Следует комментарий А. (образующий рамку и превращающий Q в IT), сводящийся к тому, что рассказ этот (кстати какой? — Q или весь текст?) был задуман как рассказ о неудаче, тщете, и что А, не могущий проникнуть в мир а, уподобился а, не могущему из своего мира понять античность: поэтому (пишет автор) Q является символом А пишущего Q; рассказ о неудаче а в постижении смысла трагедии превращается в рассказ о неудаче А рассказать о неудаче а и т. д. до бесконечности. Рамка непосредственно влияет на статус IT. Глубинная тема рассказа (если верить автокомментарию) — неудача. Метатема — бесконечный регресс. Схема рассказа приблизительно может быть записана в виде:

$\bar{A}: \{Q\{a_3, S\}, A_1 \text{ сомм } [A \sim Q]_{a \sim S}\}$ , где S — предмет изысканий Аверроэса, « $\sim$ » — отношение «неудача в...».

«Бессмертный». Схема повествования:

$A: \{a_3: Q\{a_1, b_3; a_1 \text{ сомм } (Q, a|b)\}; c_3 \text{ сомм } (Q|T Q); A_1 \text{ сомм } Q\}$ .

Основной текст Q — рукопись, вложенная в старую книгу; в конце Q его автор (а), повествуя о своих последних годах, выражает сомнение в правдивости ряда деталей предшествующего рассказа и, в конце концов, высказывает убеждение в своем тождестве со своим же персонажем b (Гомером). Далее следует постскриптум, где приводится комментарий, доказывающий апокрифичность Q; наконец, А от своего лица отстаивает аутентичность Q.

Использованный здесь прием расшатывания статуса повествования изнутри (истина или ложь? реальное или ирреальное?), а также расшатывания статуса персонажей доведен до логического предела в рассказе «Другая смерть». Это повествование о расследовании автором (А) обстоятельств гибели гаучо Педро Дамиана (а), которые в различных версиях (героическая гибель юного а в 1904 г. vs. трусость а в бою 1904 г. и смерть старика а в 1946 г. vs. несуществование а vs. гибель юноши в 1904 г. и «смерть» его призрака в 1946 г.), образующих IT, возникают в рассказах очевидцев и домыслах друзей А в ходе расследования. Далее А предлагает собственную версию, навеянную трактатом схоласта Пьера Дамиани, доказывавшего, что во власти Бога сделать бывшее небывшим. Сводится она к тому, что а в 1904 г. вел себя как трус и провел всю дальнейшую жизнь в ощущении своего позора; но, живя в уединении, он укрепил свой дух и только и мечтал о невозможном — о том, чтобы битва повторилась: теперь он был бы готов к ней. И произошло чудо: в агонии, в 1946 г., он снова пережил эту битву и погиб героем («И так в

<sup>34</sup> Функции которого выполняет здесь А, — но не как участник событий, а скорее как фольклорист.

1946 г. Педро Дамиан умер в битве при Масоллере, имевшей место в 1904 г.»<sup>35</sup>. Далее идет рассуждение о том, что Бог не может изменить *единичный* факт прошлого, ибо это невозможно без изменения всех его бесчисленных последствий. Но возможно «создание двух всемирных историй», и все противоречия, с которыми А столкнулся в своем расследовании, легко объясняются тем, что постепенно происходил переход от одной из них (в которой а умер в 1946 г.) к другой (в которой а погиб в 1904 г.). Но главное, как всегда, прибегается к концу. А подозревает, что в его рассказе (который мы еще не дочитали) есть ошибки памяти: «Я подозреваю что Педро Дамиан (если он когда-либо существовал) не звался Педро Дамиан, и что я вспоминаю его под этим именем, чтобы когда-нибудь поверить, что вся эта история была мне внушена тезисом Пьера Дамиани... Через несколько лет я поверю, что я придумал фантастическую историю, тогда как я записал реальное событие...» Эта негативная автореференция вызывает заикливание (как в IT предыдущего рассказа), родственное парадоксу лжеца<sup>36</sup>, но более тонкое, ибо мы имеем здесь дело не с категорическими, а с проблематическими утверждениями; кроме того, вторгается фактор времени (сейчас я верю, но сомневаюсь, а через несколько лет уверю в противоположное). Ветвление в IT (две версии смерти а и две «всемирных историй»; ср. рассказ «Сад ветвящихся тропинок») вызывает ветвление и в ET, причем неясно, в какой из «историй» происходит написание (и чтение) самого рассказа. Рассказ становится не просто двусмысленным: разверзаются логико-онтологические бездны.

6. Факт широкого использования Борхесом разнообразных рамочных структур и вложенных текстов связан с той ролью, которую играет категория «текст» в его поэтике (и метафизике). Мир Борхеса состоит скорее из текстов, чем из объектов и событий (и в этом смысле его рассказ «Вавилонская библиотека» представляет собой не столько кошмарную фантазмагорию, сколько достаточно точную модель этого мира), точнее, из «интересных» идей и положений, как правило, воплощенных в готовых текстах<sup>37</sup>. Для него существует (в культурологическом смысле слова, т. е. авторитетно и значимо) только то, что уже «отстоялось словом», т. е. тексты. Именно из готовых текстов — по крайней мере, в принципе — монтируются его произведения<sup>38</sup>, — и если нет реального чужого готового текста, то он создает свой (фиктивный, но тоже как бы предсуществующий). Отсюда, между прочим, почти полное отсутствие у Борхеса (кроме последнего периода) «прямого» повествования<sup>39, 40</sup>.

<sup>35</sup>Обратим внимание на разительное сходство с фабулой ОС (причем роль «героической агонии» там играет рассказ с меной лиц, в котором бывший трус самоотжествляется с героем).

<sup>36</sup> Парадокс лжеца может быть записан в виде  $Q \{ \neg Q \}$ ; эта структура порождает бесконечную цепочку импликаций  $\neg Q \rightarrow \neg(\neg Q) \rightarrow Q \rightarrow \neg Q \rightarrow \dots$  «Психологический смысл» парадокса состоит в наложении двух «неприятных» явлений: противоречия ( $Q \& \neg Q$ ) и бесконечного регресса.

<sup>37</sup> Ср.: «Может быть, всемирная история — это история горстки метафор» («Устрашающая сфера Паскаля»).

<sup>38</sup> Тем самым творчество Борхеса оказывается «третичной моделирующей системой».

<sup>39</sup> Цитату в сноске 32 следует поэтому понимать так, что пока событие «реального мира» не зафиксировано в каком-либо тексте (это может быть и

В большей части рассказов Борхеса центральным объектом повествования являются именно тексты в узком смысле слова — книги, рукописи или устные предания, которые излагаются, комментируются, обрастают ссылками на другие тексты, сопоставляются, отождествляются («Рассказ о воине и пленнице»), воздействуют на внетекстовый мир («Тлён, Укбар, Orbis tertius») или на поведение персонажей («Смерть и компас», ТПГ); обсуждается вопрос об их аутентичности («Бессмертный», «Другая смерть») или о способах их чтения («Вавилонская библиотека», китайский роман в «Саде ветвящихся тропинок»). То же относится и к текстам в широком смысле слова — так, в том же «Саде...» убийство оказывается «текстом», который требуется правильно прочесть, в «Фунесе памятливым» (и в «Тлёне») рассматривается вопрос о возможных способах чтения «текста действительности» и возможных способов устройства (и «чтения») текстов памяти.

Отметим, в частности, важный мотив поиска «правильного» текста («Текста») или «правильного» прочтения текста («Надпись бога», «Вавилонская библиотека»); мотив этот может выноситься вовне и ставиться в качестве читательской задачи поиска «готового» текста, на который накладывается данный («Дом Астериона», вставная новелла о Фафнире в «Заире») <sup>41</sup>.

7. В п. п. 3 и 5.5 было показано, как с помощью повествовательных средств Борхес создает парадоксальные структуры, служащие выражению его метатемы. Главным таким средством является самоотнесенность текста, причем здесь можно выделить три основных типа. Во-первых, авторский комментарий к Q либо как к находящемуся в процессе создания, либо как бы находящийся вне Q. Это «невинный», непарадоксальный случай, предполагающий (или создающий) рамочную структуру типа {Q{...}, com Q} и превращающий Q в IT. Во-вторых, «порочный» случай, когда внутри текста Q этот текст упоминается как уже завершённый и актуально существующий:  $\overline{Q\{...\ Q\}}$  (ср. сноску 11) — структура типа «карта в карте», приводящая к бесконечному регрессу. В-третьих, «собственно парадоксальный»

случай  $\overline{Q\{...\ TQ\}}$  (тип «лжец»), приводящий к бесконечному регрессу и противоречию.

Другим повествовательным средством создания парадоксаль-

текст устной традиции), оно «неправдоподобно», т. е. как бы реально не существует; только будучи зафиксированным, оно приобретает статус реальности, — и тогда на него можно ссылаться и его использовать.

<sup>40</sup> Очень характерен случай «Истории Розендо» (см. сноску 33): неудовлетворенный своим ранним «прямым» рассказом, Борхес, тем не менее, использует его в качестве «готового текста», т. е. чего-то уже существующего и «авторитетного».

<sup>41</sup> Идеей этого п. автор обязан А. Б. Грибанову.

ной структуры является «мена лиц» (см. п. 2), приводящая к «парадоксу тождества»:  $(A=A) \& (A \neq A)$ .

Аналогичные (и другие) парадоксальные структуры Борхес создает и содержательными, фабульными средствами — путем построения парадоксальных объектов и/или ситуаций. Анализ таких объектов мог бы быть темой отдельной работы, и здесь мы предложим лишь неполный каталог.

7.1. Бесконечный регресс используется в рассказах «Алеф» (см. сн. 11), «Вавилонская библиотека» (чтобы найти книгу А, нужно справиться в книге В, чтобы найти В...), «Надпись бога» (бесконечная последовательность вложенных друг в друга снов), «Кольцо развалин» (бесконечная последовательность «грязящих друг друга» созданий). Предельный случай «зацикливания» — в «Заире», где мысль останавливается, навсегда прикованная к одному объекту. Бесконечному регрессу посвящены два эссе — «Аватары черепахи» и «Элементы магии в «Дон Кихоте»».

7.2. Другие парадоксы бесконечного: «Алеф» (бесконечное, умещающееся в конечном: пространственный аналог вечности), «Надпись бога» (даже в человеческом языке каждое слово имплицитно содержит весь мир; в языке бога — эксплицитно), «Фунес памятливым» (неограниченная способность восприятия и объем памяти), «Вавилонская библиотека» (а) воспроизведение кантовской антиномии бесконечности/конечности мира; б) книг должно быть конечное число, поскольку конечно число буквосочетаний, — однако они содержат описание всего, что есть, может быть и не может быть, например, утверждение некоторого факта, его опровержение, опровержение этого опровержения и т. д. ad infinitum).

7.3. Парадоксы времени: «ветвление времени» в «Саде ветвящихся тропинок», «Рассмотрении трудов Герберта Куэйна», «Другой смерти»; бесконечное дробление времени (по типу парадокса стрелы) в «Тайном чуде»; своего рода обращение времени в эссе «Кafka и его предшественники» (каждый писатель создает своих предшественников).

7.4. На парадоксах случайности построена «Вавилонская лотерея» (в частности, в каждый момент происходит случайный выбор из бесконечного числа «лотерейных билетов»).

7.5. Парадоксы существования: «Пьер Менар, автор «Дон Кихота»» (существует ли невидимый и незаписанный менаров «Дон Кихот?»), «Вавилонская лотерея» (существует ли «Компания?»), «Ожидание» (неотличимость реальности и сна).

7.6. Парадоксы тождества: «Пьер Менар...» (тождественны или различны «Дон Кихоты» Сервантеса и Менара?); «Фунес памятливым» (для героя собака, видимая в 3 часа 14 мин. под таким-то углом, — не то же, что «та же» собака в 3 часа 15 мин. под другим углом); «Жизнь Тадео Исидоро Круца», «Теологи»

и др. (тождество различных личностей), «Борхес и я» (нечто вроде раздвоения личности).

7.7. Парадоксы познания: «Вавилонская библиотека» и «Надпись бога» (где-то существует текст, содержащий «объяснение всего», — но невозможно опознать этот текст, даже если он перед нами).

7.8. В заключение отметим два излюбленных Борхесом «готовых предмета», чреватых парадоксальностью. Это, во-первых, зеркало: одно зеркало уже является носителем парадокса тождества, два зеркала — бесконечного регресса. Во-вторых, лабиринт («...сооружение, созданное для того, чтобы приводить в замешательство...»), моделирующий ветвление времени и также связанный с бесконечным регрессом.

## ТЕКСТ В ТЕКСТЕ У АКМЕИСТОВ

Р. Д. Тименчик

1. Преимущественная ориентация языка акмеизма на ранее существовавшие тексты неоднократно обсуждалась в литературоведении [24, 229; 32, 83]. Она вызвана установкой текста на самопознание, поисками мотивировки его права на существование, привлечением аргументов поэтической «правоты» [28, 20] через ссылку на прецеденты, рефлексией над собственными генетическими — «Я не знаю, с каких пор|||Эта песенка началась...» [30, 129] — и типологическими параметрами. Ср. слова Ахматовой: «Невольно вспомнишь слова Шилейко: «Область совпадения столь же огромна, как и область подражаний и заимствований» [43, 215]. В свою очередь, это постоянное самосопоставление с иными возможностями развертывания темы — напр., «Стала б я богаче всех в Египте.//Как говаривал Кузмин покойный» [4, 216] — способствует подчеркиванию и поименованию формальных признаков, свойств кода актуального, здесь и сейчас творимого текста. Такой статус текста как форсированно ограниченного пространства, в котором конкурирует множество культурных возможностей (и при этом «обозревается» сам этот текст), соответствует идеалу авторской позиции как арбитражной, вынесенной за пределы текста, культурной и языковой традиции — «Но если бы откуда-то взглянула//Я на свою теперешнюю жизнь...» [4, 331], «Мне хочется уйти из нашей речи...» [30, 169], «Но с любопытством иностранки <...> я <...> слушала язык родной» [4, 185], «Я помню всё в одно и то же время» [4, 302]. Ср. слова Мандельштама в письме к Л. В. Горнунгу 1923 года (любезно сообщено мне адресатом): «...акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью» поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия». В этом смысле все стихи акмеистов могли бы быть озаглавлены «Тайны ремесла» или «Стихи о русской поэзии», как соответствующие циклы у Ахматовой и Мандельштама. Текст у акмеистов есть одновременно повествование о событиях и повествование о повествовании в сопоставлении с другими тек-

стами, т. е. сбалансированное соотношение собственно текстового, метатекстового и «цитатного» аспектов.

2. В том, что «в тексте высвечивается процессуальность, момент становления» [25, 27], поэзия акмеистов, конечно, не уникальна и входит в обширный ряд явлений искусства, и прежде всего — постсимволистского [40, 138].<sup>1</sup> Так, В. Ходасевич писал о неологизмах Игоря Северянина: «сам этот поток непривычных слов и оборотов создает для читателя неожиданную иллюзию: ему кажется, что акт поэтического творчества совершается в его присутствии» [47, 215]. Ср. мнение В. М. Жирмунского о том, что слова *будто*, *как будто*, *как бы*, *словно*, которыми вводятся сравнения у Ахматовой, «подчеркивают, что самый акт сравнения является результатом художественной рефлексии» [18, 88]. Сиюминутность возникновения стихотворения часто оговорена у Ахматовой: «Я говорю сейчас словами теми, // Что только раз рождаются в душе» [4, 43], «И вот пишу, как прежде, без помарок, // Мои стихи в сожженную тетрадь» [4, 240], «И страшно мне, что сердце разорвется, // Не допишу я этих нежных строк» [4, 45]. В примечаниях к «Поэме без героя» (вслед за примечаниями к «Евгению Онегину») акцентируются разные возможные продолжения повествования, и на этом принципе основан особый текстологический статус этой поэмы, существующей как текст только в полном наборе вариантов [50, 70], как и «двойчаток» — двух равноправных вариантов некоторых поздних стихотворений Мандельштама. Такая синхронизация процесса создания, событийного ряда и читательского восприятия уподобляет акмеистический текст экспромту [41]. Ср.: «У акмеистов была тенденция воскресить альбомные жанры и создать «домашнюю» лирику (Анна Ахматова)» [51, 85]. Ситуация сочинения экспромта часто становится его же темой: фиксируется способ записывания, тип альбома, наконец, свойства поэтики записываемого текста, причем все эти мотивы связываются взаимными мотивировками. См., например, экспромты Анненского: записанное под углом к автографу некой поэтессы: «Как в автобусе, // В альбоме этом // Сидеть поэтом // <...> // И боком к даме, // Немного тесно...» [1, 225], «Перо нашло мозоль...» в сонете-акростихе [1, 222] и в черновике (!) 12-ый его стих «Эге... да это стих двенадцатый, кажись»; Ахматовой — «Еще к этому добавим // Самочиркой золотой...» [42, 59]; Гумилева: «В этом альбоме писать надо длинные, длинные строки, как нити // <...>». Заметим, что Анненский ввел автометаописательное стихотворение экспромтного типа «Перебой ритма» в книгу своей лирики [40, 82—83]. Другим жанровым образцом текста, обыгрывающим процессуальность своего «бытового» прототипа, может служить литературная колыбельная, которая устанавливает един-

<sup>1</sup> Ср. типологически сходную ситуацию в искусстве барокко [46].

ство текста и ситуации, а мотивировкой развертывания текста делает функциональную необходимость длить повествование. Ср. напр., «Мать» А. Майкова: «Я с тобою похожу...//Подремли, мой мальчик,//Хочешь, сказочку скажу://Жил-был мальчик с пальчик...//Нет! не хочешь?... Сказки — вздор!//Песня лучше будет...//Зашумел сыр-темен бор,//Лес лисичку будит...» [27, 164]. Этот пример особенно интересен потому, что майковскому образцу, видимо, следовала Ахматова: «Далеко в лесу огромном,//Возле синих рек,//Жил с детьми в избушке темной//Бедный дровосек.//Младший сын был ростом с пальчик, —//Как тебя унять...» [4, 179]. Ср. «Ты устала? Я ласкаю...» Городецкого [15, 137]. Взаимоналожение временных сеток приводит к самообъективации, самоотчуждению текста, а следующим шагом является введение готового, «чужого» текста, как в вышецитированных «Колыбельных» (примеры бесчисленных экспромтов, «выводящих» на цитату, нет нужды приводить). В качестве третьей жанровой аналогии укажем на занимающее пограничное между литературой и бытом положение литературное письмо, скрепляемое цитатами и автометаописанием — ср. письмо как форму обращения к второму лицу у Ахматовой [52, 143] и метафору поэзии как «письма в бутылке» [28, 19] наряду с «активизацией получателя» [39, 384] у Мандельштама. Мандельштамовские метатексты в тексте [11] сходны с приведенными выше перформативными конструкциями Ахматовой, но у него отчетливее создается установка на разноголосие. Он использует нейтрализованные, утратившие отчасти содержательную мотивировку [54, 268] «рамочные» формулы из русской классической поэзии [44, 27]: «Скажу ль:» [30, 107], «Ты скажешь:» [30, 164, 205] и др. Самоотчуждение текста у Мандельштама было отмечено С. Бобровым: «Мандельштам <...> пишет не о переживании, а о позе по поводу переживания» [6, 301]. Зоны отчужденного текста создаются обрамляющим метатекстом, и в них часто вводится цитата-реферат.<sup>2</sup> Например: «Я сказал: «Виноград, как старинная битва, живет,//Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке» [30, 103]. Здесь сведены два фрагмента поэзии Василия Комаровского: «По виноградникам летит вагон,//Вокруг кудрявая цветет Тоскана» [20, 63], «В телесной белизне коралловых цветов/Мне плоть мерещится изрубленных бойцов./В кудрявой зелени мелькают чьи-то лица» [20, 54]. В «Нашедшем подкову», написанном свободным стихом (культура русского верлибра

<sup>2</sup> Ср.: «Скажу ль: живое впечатленье//Каких-то шелковых зарниц» [30, 107], где суммируется фонетическое и семантическое сближение «шелковых ресниц» с «зарницами» в ряде стихотворений Тютчева и Фета. Ср. цитату из Тристана Корбьера (по-французски) в упомянутом выше ахматовском стихотворении «Я говорю сейчас словами теми...» [43, 304], как и вообще введение «готового» текста — надписи.

начала века вообще строилась на игре с метаязыком и введении чужого слова — ср. «Макбет» и Данте в блоковском «Она пришла с мороза...») метатексту («Глядим на лес и говорим: <...>», «С чего начать? ...») доверено оговорить свои посреднические функции: «То, что я сейчас говорю, говорю не я...» [30, 132—135].

3. Для импровизированного текста, создающегося «на глазах читателя» характерно использование «готовых кусков», блоков, подчеркивающих «неготовый», становящийся строй нового текста. У акмеистов много целиком или почти целиком заимствованных отдельных стихов [56; 48; 39; 33]. В качестве нового примера приведем ахматовские совпадения с Брюсовым: Звезд вечерние алмазы [9, 119] Звезд иглистые алмазы [4, 95] Зловещи и хмуры [9, 128] Суровы и хмуры [4, 350]. Сосен пламенное тело [9, 341] И сосен розовое тело [4, 266] В предчувствии неотвратимой боли [9, 475] В предчувствии неотвратимой тьмы [4, 140]. В этих случаях, вероятно, межтекстовые тематические связи не устанавливаются [39, 379]. Генезис таких заимствований в большой степени случаен. Ср. слова М. Лозинского, сказанные им Ахматовой: «Если вы не первая переводите что-нибудь, не читайте работу своего предшественника, пока вы не закончите свою, а то память может сыграть с вами злую шутку» [3, 560]. Но именно их «случайность», их «технический» характер служит указанием на импровизационность текста. Поэтому они и сохранены автором при многочисленных переизданиях, хотя при желании скрыть заимствование или «влияние» (сохранение их как *hommage*'а Брюсову в случае Ахматовой, видимо, исключено) могли и даже должны были быть изменены: «часто места, по внешнему содержанию вовсе не сходные, глубже вскрывают влияние другого писателя, нежели почти тождественные. В самой настойчивости отрицания того или другого метода можно иногда вернее проследить влияние, нежели в подражаниях» [10, 244; ср. 53].

4. Если текст «на самом деле рассказывает о своем рождении» [38, 57], а особенно — о «предыстории», как у акмеистов, то в него включается и указание на «источник вдохновения». Чужой текст как частный случай инспирации<sup>3</sup> был утверждён для акмеистов авторитетом практики Пушкина [21]. Ср. попытку эксплицировать пушкинские принципы: «Чужие слова», «чужая» мысль для поэта все равно, что божественный глагол: поэт не в силах ему противостоять, если он нудит его к творчеству. Свойство поэта — воспринимать «в с я к и й звук» как веление Аполлона» [7, 577]. Так, последняя строфа блоковского стихотворения «Испугом схвачена, влекома...», видимо, послужила толчком к написанию ахматовского стихотворения 1916 года:

---

<sup>3</sup> Ср. у Анненского: «Не могу понять, не знаю...//Это сон или Верлен?» [1, 187].

...И утра первый луч звенящий  
Сквозь желтых штор...  
И чертит бог на теле спящей  
Свой световой узор. [8, 56]

Первый луч — благословенье бога —  
По лицу любимому скользнул,  
И дремавший побледнел немного,  
Но еще покойнее уснул. [4, 125].

(В первом варианте у Ахматовой: «Желтый луч...»). Указание на наличие такого источника-импульса часто вводится в текст, особенно в случаях полемики: Неправда, не медный, неправда, не звон, // А тихий (?) и хвойный таинственный стон // Они издают иногда...» [26, 391]. Известно, что полемическая интонация в этом наброске связана со стихами М. Дудина: «И доносится сквозь сон // Медных сосен медный звон» [17, 383]. Строки «И ранней смерти так ужасен вид, // Что не могу на божий мир глядеть я» в «Майском снеге» [4, 105] отсылают к тексту-предшественнику, посвященному той же теме — тютчевскому «И в божьем мире то ж бывает, // И в мае снег идет порой». Функция многих из «дополнений» к «Поэме без героя» — это регистрация в стихотворном тексте выявленных авторским пост-анализом импульсов к созданию этой поэмы<sup>4</sup> — строфы о «Маскараде» Лермонтова в постановке Мейерхольда, о поэзии Блока, о балетах Стравинского и т. д. По словам Ахматовой, работа над Поэмой «напоминала проявление пластинки. Там уже все были.» Чужое слово, скрытое в глубинных слоях текста, регулирует семантические процессы в поверхностных структурах. Глубинные цитаты существуют в состоянии пульсации, создавая или не создавая новый уровень интерпретации текста, в зависимости от того, какой из расходящихся смыслов читатель-собеседник находит при данном контакте с текстом доминирующим. Для Мандельштама установка на «расхождение смыслов» была отмечена еще в 1919 году Б. Лившицем: «Все творчество Мандельштама, построенное почти исключительно на эффекте разностного восприятия известной звуковой его величины (отдельного слова или целого предложения), рассчитано, таким образом, на весьма узкий круг лиц, способных принять игру ощущений, предлагаемую им...» [23, 45]. Поэтому для такого текста в принципе снимается различие цитаты генетической и семантической [56; 19; 22; 205], или, говоря словами одного исследователя, скрытого заимствования и цитаты — обнаружение первого имеет результатом не-

<sup>4</sup> Видимо, метаописателем стих «Полукрадено это добро...» [4, 365], указывающий на «плагиаты» в соседних стихах, напр.: «В стенках лесенки скрыты витые» (ср. «Пиковую даму», гл. 3). Ср. указание на жанровую традицию: «Вы ошиблись: Венеция дождей — // Это рядом...» [4, 357].

кое филологическое удовлетворение, а не эстетическое удовольствие [55, 7]. Специфика акмеистского текста, как говорилось выше, — в том, что его структура может воспроизводить его генезис. Примером мандельштамовская строка «Долго ль еще нам ходить по гроба» [ср.: 45, 125], восходящая к батюшковскому стихотворению «К другу», которое Мандельштам назвал «любимым стихотворением», прибавив, что «хотел бы быть автором этого стихотворения» [30, 293]: «Минутны странники, мы ходим по гробам». Варьирование батюшковской формулы развивает тему «возвращения через сто лет» [21, 48], иллюстрируя тезис типа «*mutatis mutandi*». В позднем стихотворении Ахматовой —

И анютиных глазок стая  
Бархатистый хранит силуэт —  
Это бабочки, улетаая,  
Им оставили свой портрет.  
Ты — другое... Ты б постыдился  
Быть, где слезы живут и страх,  
И случайно сам отразился  
В двух зеленых пустых зеркалах [4, 304] —

вероятный источник-импульс, видимо, «Пан» Кнута Гамсуна: «Моль и ночные бабочки... похожи на летающие анютины глазки» [13, 70]. Этот источник может иметь значение для интерпретации текста, по меньшей мере, своей принадлежностью к западной культуре, культуре начала века, к кругу чтения автора в молодости или же типом главного героя, дающим ключ к реконструкции образа адресата ахматовского стихотворения и т. д. Другой пример непрявленной цитаты дают «Стансы» Мандельштама: «Я помню всё — немецких братьев шеи, // И что лиловым гребнем Лорелен // Садовник и палач наполнил свой досуг» [30, 181]. По объяснению Н. И. Харджиева, «садовник и палач — Гитлер, занимавшийся на досуге садоводством» [30, 301]. Но связь этого персонажа с «гребнем» проясняется при проецировании на возможный источник — рассказ Гюисманса из книги «Арабески», русский перевод которой Мандельштам рецензировал [31]. Рассказ называется «Парикмахер» и заглавный герой описан перифрастически: «Зловещий садовник», «палач, который ввергает вашу голову в лохань», ср. «череп, снова раздираемый зубьями гребней» [16, 14—16].<sup>5</sup>

5. Текст может «подключаться» к чужому тексту через своего рода межтекстовый стык, когда начало своего текста репродуцирует конец чужого. Так, финал бодлеровского «*Élévati* =

---

<sup>5</sup> Связь «парикмахерской» темы с мотивами казни прослеживается в других произведениях Мандельштама открыто.

оп» («Le langage des fleurs et des choses muettes!») отражен в ахматовском зачине: «Цветов и неживых вещей...» [4, 63]. Приурочивание цитаты к началу текста обнажает ее природу как «черенка»,<sup>6</sup> текст строится как развертывание цитаты, как импровизация на чужую тему, изначально оглашенную. Но существенней другое: текст стремится уклониться от цитаты-импульса [53]. Наиболее последовательной формой этого уклонения является апелляция к другой, заведомо инородной цитате. Построение текста на таких переходах, «перетекающих цитатах» [43, 246] аналогично структуре текста Данте в понимании Мандельштама: «Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, — «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд» [29, 18]. Представление о героине ранней Ахматовой как «воплощенном «оксюмороне»» [52, 145] основано, в значительной степени, на свойстве ахматовского текста актуализировать на границах повествования контрастные контексты или квази-контексты. Ср. «Исповедь»:

Умолк простивший мне грехи,  
Лиловый сумрак гасит свечи,  
И темная епитрахиль  
Накрыла голову и плечи.  
Не тот ли голос: «Дева! встань...» ... [4, 74].

В первой строфе ситуация взгляда из-под лиловой епитрахили отсылает, скажем, к сцене исповеди Эммы в «Госпоже Бовари» Флобера, а вторая строфа вызвала спор об отождествлении героини с дочерью Иаира [36, 65; 12, 108]. В стихотворении «Протертый коврик под иконой...» [4, 79] для зачина нетрудно найти соответствующие контексты, в которых связь между частыми молитвами и протертостью ковра под иконой была бы эксплицирована. Но и финал «притягивает» к себе эксплицирующие фрагменты чужого повествования: «И в косах спутанных таятся// Чуть слышный запах табака». Ср. хотя бы у Проспера Мериме: «—Боже мой, как от вас несет табаком! — воскликнула Жюли, отворачиваясь. — Оставьте мои волосы в покое, а то они пропахнут табачным запахом, и я не смогу от него отделаться» [34, 561]. Насыщенный такими переходами от одного контекста к другому, весь текст в целом обнаруживает свою переходную природу (см. выше о «неготовности»), заложенную в нем потенцию стать в некотором пределе буквально «чужим» текстом.<sup>7</sup> О таких критических точках сигнализирует само повествование.<sup>8</sup> Ср. одну

<sup>6</sup> Ср. понимание цитаты как «greffe» у Ж. Деррида.

<sup>7</sup> Ср.: «Иногда слова Ахматовой становятся уже не «своими» — слишком классическими, образцовыми» [14].

<sup>8</sup> Ср. финал стихотворения «В Зазеркалье»: «Мы в адском круге, // А может, это и не мы» [4, 248].

из строф «Поэмы без героя»: «Тут уже до Горячего Поля, // Вероятно, рукой подать. // Тут мой голос смолкает вещей, // Тут еще чудеса похлеще, // Но уйдем — мне некогда ждать» [4, 379]. Здесь текст двоятся, приобретая качество метатекста: «рукой подать» предыдущей строфе, описывающей Петербург «за заставой», до поэмы Хлебникова «Прачка. Горячее Поле», изображающей это убожество нищеты. Позднее Ахматова писала, что Поэма «категорически отказалась идти в предместья <...> с Хлебн <иковым> на Горячее Поле [26, 397 — воспроизведено не точно].<sup>9</sup> В тексте снимается оппозиция автора и читателя — «мне казалось, что мы пишем ее все вместе» [42, 77], — но также и автора и предшественника, и что еще существеннее — автора и возможного последователя, который мог бы обратиться к той же теме (потенции, еще не реализованные в культуре).<sup>10</sup> Насыщенность «Поэмы без героя» всеми видами «чужого слова» приводит к вынесению точки зрения вовне из текста, который, по словам Ахматовой, «превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал» [26, 396]. «Зеркало» — это сквозная ахматовская метафора для обозначения (текстобразующего) взгляда на себя самое со стороны. Ср. стихотворение 1913 года «На шею мелких четоков ряд...», иногда озаглавливавшееся «В зеркале» [4, 470], где она изображает себя увиденной чужими глазами, откуда и первоначальное заглавие «Дама в лиловом» [4, 470]. При таком «самоотчуждении» финал текста закономерно цитирует чужую (и «ничью», потому что заведомо банальную) поэзию: «И на груди моей дрожат // Цветы небывшего свиданья» [4, 147]. Ср. концовку стихотворения Надсона «Закралась в угол мой тайком...»: «А на груди еще дрожат // Цветы из моего букета!...» (совпадение впервые отмечено: 37, 68). Устремленность к чужому слову доходит в своей кульминации до «благоговейного приятия» [5, 144], и в этом случае подчеркивается чужое, индивидуальное авторство, уникальность чужого текста — «О, есть неповторимые слова, // Кто их сказал — истрастил слишком много» [4, 129]. Но в конечном пределе поэзия акмеистов тяготеет к анонимной чужой речи. Это неоднократно декларировалось учителем акмеистов Анненским, видимо, не без влияния известных рассуждений Шопенгауэра о том, что истинный стих от века заложен в языке. Ср. стихотворение Анненского «Мой стих»: «Не теперь... давно когда-то // Был загадан этот стих...», «Я не знаю, кто он, чей он, // Знаю только, что не

<sup>9</sup> При цитировании этого отрывка В. М. Жирмунским интересующее нас место опущено [18, 166].

<sup>10</sup> В раннем творчестве Ахматовой эта тенденция прослеживается в стихах, написанных от лица мужчины [4, 150, 278, 99, 150], от лица «героя Анненского» [4, 47], переложениях чужих рассказов — «Моей сестре» [4, 112] и т. п.

мой», «Не тоскуй: он был — ничей» [1, 187—188]. Ср. в его статье об Еврипиде: «трагик <...> все же был прежде всего поэтом, т. е. зеркалом, собирающим и отражающим чужие, ничьи лучи» [2, 13].

6. Итак, в общепринятое представление об ориентации акмеистического текста на другие тексты можно внести уточнения. Текст у акмеистов апеллирует не столько к другому тексту, сколько к процедуре перехода от текста к тексту, к некому межтекстовому пространству, «пробелу», «прогулу», говоря словами Мандельштама (меональная, а не субстанциональная ориентация, ср.: 21, 56). В этом смысле не совсем точно противопоставление акмеизма символизму, находящемуся под влиянием «языка отношений (музыка, математика)» [24, 229]. Акмеизм избрал регулятором текста язык межтекстовых отношений. Другое дело, что этот язык диалогических взаимоотношений текстов к тому времени не был описан и вообще не был осознан как объект описания. Поэтика акмеистов сама создавала предмет своих устремлений, лишь впоследствии подвергшийся экспликации [5], в том числе и в рассуждениях Мандельштама о песнях «Божественной комедии» как «снарядах для уловления будущего» [29, 32].<sup>11</sup> Следует уточнить и сказанное выше о «подключении» к другому тексту путем связывания своего начала с чужим концом: подключение происходит с учетом и обыгрыванием межтекстового пробела, паузы. Эта пауза, когда уже «отзвучал» чужой текст, а новый еще не начал существовать, является непосредственной предысторией текста, и как всякая «предыстория» у акмеистов, в том числе и сюжетная [21; 46] включается в свернутом виде в текст («Умолк простивший мне грехи...», «...И наконец, ты слово произнес...»). Ср. слова Мандельштама о Данте: «подготовка речи еще более его сфера, нежели сама артикуляция, то есть речь» [29, 49]. «Первоначальная немота» [30, 62], предшествующая тексту, и по отношению к которой текст является как бы отказным движением,<sup>12</sup> интериоризируется в текст. Это обнажено в тех случаях, когда графический коррелят «молчания» — междустрофный интервал заполнен отточием, и это автометаописательно мотивировано как «отказ» от речи. Ср. например, один из

---

<sup>11</sup> Ср. наблюдения Мандельштама над «синхронизмом разорванных веками событий, имен, преданий» у Данте [29, 54] и мысли Бахтина о диалогических отношениях двух высказываний, «ничего не знающих друг о друге» [5, 148].

<sup>12</sup> См. особенно мандельштамовское «Мы напряженного молчанья не выносим. —//Несовершенство душ обидно, наконец!» [30, 75], где излагается ходовая концепция эпохи символизма: «Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, соткана из молчания. <...> Всякому из нас ведомо это темное могущество и его опасные игры, и вот почему мы так глубоко боимся молчания. Собственное молчание в одиночестве мы еще выносим; но молчание нескольких, многих и, в особенности молчание толпы — бремя чрезмерное, тяжести которого боятся самые твердые души» [35, 26].

вариантов записи стихотворения «9 декабря 1913 года» [4, 93], где между второй и третьей строфами поставлено отточие, третья же строфа открывается стихом «Вот поняла, что не надо слов». Ср. также стихотворение Городецкого «Под озером»:

Ни сказать-показать. Только вот — промолчать:

.....  
Так недвижно, неслышно печальная гладь  
Затаила в глуби тишину-благодать [15, 128].

Текст, как говорилось выше, постоянно напоминает о разных возможностях своего развертывания. Но в числе этих возможностей главная — это альтернатива собственного существования: не быть вообще, уступить безмолвию. Вслед за самоотчужденным словом, чужим словом, ничьим словом текстуализированная бессловесность завершает градацию «текста в тексте» у акмеистов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959.
2. Анненский И. Елевсинская трагедия. ОР ГБЛ, ф. 261.
3. Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1977.
4. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.
5. Бахтин М. Проблема текста. — «Вопросы литературы», 1976, № 10.
6. Бик Э. (Бобров С. П.) [Сводная рецензия], — «Печать и революция», 1922, № 1.
7. Бидилли П. Из заметок о Пушкине, — «Slavia», РОС, 10, 1931.
8. Блок А. А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. М.-Л., 1960.
9. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах. Т. I. М., 1973.
10. Брюсов В. Я. Рецензия на рукопись Б. Томашевского «Пушкин и французские поэты». — «Литературное наследство». Т. 85. М., 1976.
11. Вежбицка А. Метатекст в тексте. — «Новое в зарубежной лингвистике», вып. VIII. М., 1978.
12. Виноградов В. В. О символике А. Ахматовой. — «Литературная мысль», I, Пг., 1922.
13. Гамсун К. Полное собрание сочинений. Т. I. Спб., 1910.
14. Гизетти А. Два русла поэзии. — «Дело народа», 1918, № 13.
15. Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974.
16. Гюисманс Ж.-К. Парижские арабески. М., 1913.
17. Дудин М. Собрание сочинений. Т. I. Л., 1977.
18. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
19. Жолковский А. К. К различению структурных и генетических связей. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака. — Boris Pasternak: Essays. Stockholm, 1976.
20. Комаровский В. Первая пристань. Спб., 1913.
21. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. — «Russian Literature», 1974, № 7/8.
22. Левинтон Г. А., Тименчик Р. Д. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама. — «Russian Literature», 1978, VI — 2.
23. Лившиц Б. В цитадели революционного слова. — «Пути творчества», Харьков, 1919, № 5.
24. Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — «Труды по знаковым системам», IV, Тарту, 1969.

25. Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы. — «Труды по знаковым системам», X, Тарту, 1978.
26. Лямкина Е. И. Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А. А. Ахматовой). — «Встречи с прошлым», сборник материалов ЦГАЛИ, вып. 3, М., 1978.
27. Майков А. Н. Избранные произведения. Л., 1977.
28. Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928.
29. Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967.
30. Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974.
31. Мандельштам О. Рецензия на «Парижские арабески» Гюнсманса. — «Аполлон», 1913, № 1.
32. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, Л., 1928.
33. Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Ахматова и Данте. — «International Journal of Slavic linguistics and poetics», 1972, XV.
34. Меремер П. Собрание сочинений. Т. I, Л., 1934.
35. Метерлик М. Полное собрание сочинений. Т. 2, Пг. 1915.
36. Недоброво Н. В. Анна Ахматова. — «Русская мысль», 1915, № 7.
37. Оцуп Н. Рецензия на «Подорожник» А. Ахматовой. — «Альманах Цеха поэтов», кн. 2. Пг., 1921.
38. Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Л., 1931.
39. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. — «Slavic poetics», The Hague — Paris, 1973.
40. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
41. Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой. — «Russian Literature», 1977, № 10/11.
42. Тименчик Р. Д., Лавров А. В. Материалы А. А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского Дома. — «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год». Л., 1976.
43. Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин. — «Russian Literature», 1978, VI — 3.
44. Тоддес Е. Мандельштам и Тютчев. Lisse, 1974.
45. Успенский Б. А. «Грамматическая правильность» и поэтическая метафора. — «Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1970.
46. Хан А. К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой. II, — Szeged, 1976.
47. Ходасевич В. Русская поэзия. — «Альциона», I, М., 1914.
48. Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». — «Труды по знаковым системам», V, Тарту, 1971.
49. Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Барокко. Литература/литературоведение, Тарту, 1976.
50. Чумаков Ю. Н. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину». — «Болдинские чтения», Горький, 1976.
51. Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Л., 1929.
52. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969.
53. Bloom, H. The Anxiety of Influence, NY, 1973.
54. Bukhshtab, V. The Poetry of Mandel'shtam. — «Russian Literature Triquarterly», 1971. 1971, No. 1.
55. Meyer, H. The Poetics of Quotation in the European Novel. Princeton U.P., 1968.
56. Taranovsky K. Essays on Mandel'shtam. Harvard U.P., 1976.

## «ИЗ ПЛАМЯ И СВЕТА РОЖДЕННОЕ СЛОВО»...

Т. М. Николаева

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно! —  
Но им без волненья  
Внимать невозможно.

Как полны их звуки  
Безумством желанья!  
В них слезы разлуки,  
В них трепет свиданья.  
Не встретит ответа  
Средь шума мирскова  
Из пламя и света  
Рожденное слово;  
Но в храме, средь боя  
И где я ни буду,  
Услышав, его я  
Узнаю повсюду.  
Не кончив молитвы,  
На звук тот отвечу,  
И брошусь из битвы  
Ему я навстречу (Лерм. II, 144).

Это стихотворение М. Ю. Лермонтова 1840 г. известно широко. И все же в нем обращает на себя внимание некий зашифрованный элемент: речи, обладающие необыкновенным воздействием на душу поэта — текст или совокупность слов. Но что же это на самом деле за речи? Они обладают эмоциональным воздействием /«им без волненья внимать невозможно... В них слезы разлуки, в них трепет свиданья., / Они повелевают / «И брошусь из битвы Ему я навстречу / .. Но можем ли мы с уверенностью говорить о связанном вербальном тексте? Их значенье «темно иль ничтожно». Да, и вербализованная ли это речь? / «речи», «звуки», наконец,

просто «звук» /. И самое непонятное в стихотворении — «из пламя и света рожденное слово».

Рассмотренное в более широком контексте — русской поэзии XIX и XX века, в целом интерпретируемое как единый текст — текст поэтической культуры, это стихотворение может подвергнуться некоторой дешифровке, в особенности — эти совсем непонятные строки.

Необходимо, однако, снова обратиться к Лермонтову. И в иных его стихах говорится о речах таинственной силы и эзотерического воздействия, но в них уже нет ни знаковой неясности, ни загадочности происхождения. Это — слова, существенные лишь для самого поэта:

Есть слова — объяснить не могу я,  
Отчего у них власть надо мной;  
Их услышав, опять оживу я,  
Но от них не воскреснет другой (Лерм. 1, 243).

Таким образом, потенциальная невербализованность таинственных звуков может быть признана мнимой, а «из пламя и света» — выражением случайным, синонимом «пламенных звуков».

Но все же рассмотрим еще два стихотворения Лермонтова:

### Звуки.

Что за звуки! неподвижен внемлю  
Сладким звукам я;  
Забываю вечность, небо, землю,  
Самого себя.  
Всемогуший! что за звуки! жадно  
Сердце ловит их.  
Как в пустыне путник безотрадной  
Каплю вод живых!  
И в душе опять они рождают  
Сны веселых лет  
И в одежду жизни одевают  
Все, чего уж нет.  
Принимают образ эти звуки,  
Образ, милый мне;  
Мнится, слышу тихий плач разлуки,  
И душа в огне.  
И опять безумно упиваюсь  
Ядом прежних дней  
И опять я в мыслях полагаюсь  
На слова людей (Лерм. I, 285).

## Мой дом.

Мой дом везде, где есть небесный свод,  
Где только слышны звуки песен,  
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,  
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает  
И от одной стены к другой  
Далекий путь, который измеряет  
Жилец не взором, но душой,

Есть чувство правды в сердце человека,  
Святое вечности зерно:  
Пространство без границ, течение века  
Объемлет в краткий миг оно.

И всемогущим мой прекрасный дом  
Для чувства этого построен,  
И осужден страдать я долго в нем  
И в нем лишь буду я спокоен (Лерм. I, 291).

Итак мир поэта — вся вселенная, где возникают звуки, вдохновляющие поэта на строки, достающиеся ему подчас с трудом, с муками:

...И не осмелятся равнять  
С земным небес живые звуки (Лерм. I, 306).

...Он покупает неба звуки,  
Он даром славы не берет (Лерм. II, 44).

Острое ощущение связи вселенной, мучительный интерес к другим мирам, никогда не покидали Лермонтова. Однако только ли Лермонтов слышал непонятные, входновляющие его звуки:

## Проблеск.

Слышал ли в сумраке глубоком  
Воздушной арфы легкий звон,  
Когда полуночь, ненароком,  
Дремавших струн встревожит сон?..

То потрясающие звуки,  
То замирающие вдруг...  
Как бы последний ропот муки,  
В них отозвавшийся, потух!

Дыханье каждое Зефира  
Взрывает скорбь в её струнах...  
Ты скажешь: ангельская лира  
Грустит, в пыли, по небесах! (Тютч. I, 9).

Ср. также стихотворения «Художник» Блока, «Льются звуки, печалью глубокой» Вяч. Иванова и «Ответ» А. Ахматовой.

Только ли Лермонтов связывал источник вдохновляющих его звуков с пламенем, светом, огнем? (Уже в приведенных стихах мы наблюдаем «расплавленное золото и медь», «как золотая, в вечернем огне», «льются в сердце горячей струей», «медный смех»). Обратимся к другим стихотворениям подобного типа, обращая внимание на тему «пламя и света»:

...прямо смотрю я из времени в вечность,  
И пламя твое узнаю, солнце мира.  
И неподвижно на огненных розах  
Живой алтарь мирозданья курится,  
В его дыму, как в творческих грезах,  
Вся сила дрожит и вся вечность снится (Фет. 14).

Огненным зноем живу,  
Пламенной песней горю,  
Музыкой слова зову  
Я бирюзу к янтарю (Ф. Сол. 430).

И неба вышние моря  
Вечерним пурпуром горели!...  
Душа горела, голос пел,  
В вечерний час звуча рассветом.  
Я шел к блаженству. Путь блеснул  
Росы вечерней красным светом (Блок I, 20).

В звучном жаре  
Дыханий —  
Звучна пламенна мгла:  
Там, летя из гортани  
Духовеет земля.

Выдыхаются  
Души неслагаемых слов —

Отлагаются суши  
Нас несущих миров... (А. Бел. 370).

Я вздрагиваю от холода, —  
Мне хочется онеметь!  
А в небе танцует золото,  
Приказывает мне петь (Манд. 68).

Анализ русской поэзии XIX—XX века приводит к выводу о возможности вывести и сформулировать одну из возможных структур, некоторую общую модель: поэт описывает звуки невербального характера, необыкновенной силы и воздействия, которые оказывают большое влияние на его творчество: или непосредственно претворяются в стихи, или влияют на его душевное состояние, а позднее — воплощаются в творчество.

Тема «звуков» в поэзии — гораздо шире указанной и очень интересна. Однако мы сознательно суживаем проблему, ограничиваясь от звуков следующих типов: 1) описан звук неясного происхождения, видимо, объективный, но не связанный с творческой эволюцией поэта, 2) описание согласного хора поющей и звучащей природы, точнее — известный образ природы как согласного гармонического хора.

Благодаря такому отсеку выявилось около 140 стихотворений, они имеют как бы двустороннюю структуру: объективный аспект и субъективный. В объективном пласте описывается некий поток звуков разного акустического плана (это и есть «текст в тексте»), выявляется время появления этих звуков, состояние окружающей природы. В субъективный пласт включается некий предполагаемый источник звука, описание состояния души поэта до появления звуков, творческая реакция поэта. В статье и дальнейшем описании не делается никаких попыток интерпретировать природу звуков, в особенности, строить гипотезы по следующим поводам;

1) воспринимает ли поэт некие звуковые импульсы, действующие «стихогенно» на его нервную систему, а обычные люди этого не воспринимают?

2) оказывают ли — в особое время дня и в особых условиях — воздействие на поэта объективные звуки, практически слышные всем?

3) не слышит ли поэт, находясь в особом «предтворческом» взволнованном состоянии, свои собственные звуки вроде шума в ушах, гула, как внешние? (Характерно, что проблемы эти интересовали и самих поэтов, в особенности, крайне внимательных к природе своего творчества акмеистов, которые пытаются сами и ответить:

Душу от внешних условий  
Освободить я умею:  
Пеньё — кипение крови  
Слышу и быстро хмелею. (Манд. 209).

Знаменательно также, что значительное число этих стихотворений имеет заголовки, непосредственно указывающие на связь

их с «творческой мастерской»: Звуки (Лерм.); Слава (Лерм.); Бессонница (Тютч.); Проблеск (Тютч.); Фантазия (Бальм.); Сочетания (Бальм.); Голос (Блок); Голос (Блок); Художник (Блок); Слова (А. Бел.); Язык (В. Иван.); Поэзия (В. Иван.); Творчество (Ахм.); Поэт (Ахм.); Последнее стихотворение (Ахм.); Силентиум (Манд.); Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы (Пушк.); На смерть Гете (Борат.); Лермонтов (Бальм.).

Итак, совокупность отобранных стихотворений указанного типа анализировалась нами как некий единый расширенный текст (теоретико-множественная сумма текстов).<sup>1</sup> Методы, применяемые при такого рода исследованиях — методы так называемого контент-анализа, уже давали позитивные результаты при изучении объективного и субъективного содержания произведений одного жанра.<sup>2</sup>

Анализ и описание проводились по следующим направлениям:

- I. Тип воспринимаемого звука; оценка его.
- II. Время дня, в которое были восприняты звуки.
- III. Состояние окружающей природы в это время.
- IV. Предполагаемый источник звука; место его зарождения.
- V. Состояние души поэта перед восприятием звуков.
- VI. Творческая реакция поэта.

Анализируя каждый из указанных признаков по отдельности, в дальнейшем мы попытаемся показать «структурную связанность» некоторых из них.

### Тип звука и его характеристики

1. Наиболее распространенными названиями являются слова, соотносимые с корнем «звучать».

- I. *звук* — неясный (Сол. 232), неясный (Бальм. 78), неясный звук невнятного моленья (Блок I, 82), далекий, тайный (Сол. 165), непрерывный заунывный (Блок I, 303), назойливый (Блок III, 43), тайное — не звук и не цвет, не цвет и не звук (Ахм. 367), один, все победивший (Ахм. 201).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> При продумывании методов описания, применявшихся в данной работе, большое влияние на автора оказала работа В. Н. Топорова: Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. — In: «Structure of texts and semiotics of culture», The Hague—Paris, 1973.

<sup>2</sup> См. удачное применение методов контент-анализа к исследованию современного рассказа: Канторович В. Слово, проверенное цифрой. — «Вопросы литературы», 1978, № 10.

<sup>3</sup> Определения к звуку приводятся лишь в том случае, если они в стихотворении есть. При этом нельзя забывать о том, что в подавляющем большинстве звуки не имеют эксплицитных характеристик: поэты говорят просто «звуки», «звоны» и т. д.

2. *звуки* — песен (Лерм. I, 291), небес живые (Лерм. I, 306), неба (Лерм. II, 44), предвестники для нас последнего часа и усладители последней нашей муки (Тютч. I, 44), то потрясающие, то замирающие вдруг (Тютч. I, 9), какие-то (Бальм. 93), отходящих бурь (Блок I, 316), печалью глубокой, бесконечной тоскою полны (В. Ив. 67), как тайные знаки (Ахм. 256).
  3. *отзвук*, — неземной (Сол. 71), вселенских гармоний (В. Ив. 279), песни неземной (Сол. 71).
  4. *созвучья* — торжествующие (Вл. Сол. 93).
- II. Слова, соотносимые с корнем «звенеть»:
5. *звон* — легкий (Тютч. I, 9), легкий, доселе не слышанный (Блок III, 145), гаснувший (Бальм. 422), серебристый, ему же названия нет (Бальм. 482), непомерный неуследимый (Блок III, 264), заоблачный (Бальм. 422), на лютне незримой чуть слышно звеня (Бальм. 109), песня тайная звенит (Блок I, 48), троезвездный размеренный (Бальм. 397), праздный (Блок III, 201), всегда жужжащий (Блок III, 145), ныла и звенела (Манд. 138).
  6. *перезвон* — перекатная зыбь перезвона (Бальм. 183).
- III. Слова, соотносимые со «звать»:
7. *зов* — таинственный (Бальм. 120), далекий (Блок I, 78), неведомый, бескрылый страшный (Блок I, 82), голос как будто бы зов (Бальм. 145).
- IV. Слова, соотносимые с «петь»:
8. *напев* — чей-то (Бальм. 78), заглушенный и юный (Блок III, 202), напевает кто-то нежно (Сол. 377).
  9. *песни* — звезд всезвонные (Бальм. 422), небесных высот (Заб. 144).
- V. Звуки неясного типа:
10. *гул* — далекий (Блок I, 256), дальний (Тютч. I, 75), чудный, еженочный, непостижимый (Тютч. I, 74).
  11. *шум* — тихий (Блок I, 90).
  12. *шепот* — скучный (Пушк. III, 250), чей-то (Блок I, 137).
  13. *шорох* — смутный (Манд. 203).
- VI. Звуки «печального» звучания:
14. *стон* — жалкий (Тютч. II 271), Ночи (Лерм. I, 265), кто-то стонет (Бальм. с. 108).
  15. *вздых* — чьи-то (Бальм. с. 78), неба (Фет. 38), стонет раеная медь (Анн. 132).
  16. *плач* — струился серебристый (Ахм. 90) кто-то плачет (Бальм. 108).
  17. *вой* — чей-то пронзительный жалобный (Сол. 196).

VII. «Речеподобные» звуки:

18. *голос* — далекий (Блок I, 20), ночной (Сол. 125), чей-то обманчивый (Блок I, 338), безжизненный голос тоски (Блок I, 58), важный, благосклонный (Блок I, 256), сладко вздыхающий (Фет. 208), сновидческий (Цвет. 172).
19. *глагол* — неизреченный (Фет. 269), сверкающий громами (Вл. Сол. 68).
20. *слово* — слова золотого вещей мед (В. Ив. 270).

VIII. «Оркестрованные» звуки:

21. *оркестр* — скрипок запредельных (Блок III, 192).
22. *дождь симфоний* — (Белый. 260).
23. *благовест* — всемирный (Тютч. I, 202).
24. *орган* — музыки (Заб. 255).
25. *аккорд* — (Паст. 580).

Итак, если выбирать наиболее частотные признаки, можно построить образ далекого неясного звука, либо одиночного, либо близкого к гулу и разной степени звонкости.

### Время восприятия звуков поэтами.

Объективное время восприятия звуков, описанное в собранных стихотворениях, охватывает очень четкий период, условно формулируемый нами как время «от вечерней до утренней зари». Внутреннюю его структуру составляют четыре временных отрезка: 1) время заката солнца, вечерняя заря; 2) сумрак сгущающейся ночи; 3) ночь; 4) рассвет, утренняя заря.

Рассмотрим характеристики каждого из этих временных периодов (описание Природы в это время см. ниже), суммируя в конце типы и дистрибуцию звуков:

1. *Вечерняя заря, закат* — алый час (В. Ив. 159), сумрак алый (Блок I, 81), был час чудотворен и полн, высот последнее злато (Цвет. 172), сумрак алый (Блок I, 109), море заревое (Блок III, 192), от зари догорающий свет (Сол. 165), уходящие тени уходящего дня (Бальм. 93), истома, вечер (Ахм. 259), неба осветленный край (Блок III, 264).

Вечерняя заря, закат, упоминается в этих стихах очень часто, это важное время дня.<sup>4</sup> Для этого времени дня характерны звуки

<sup>4</sup> См. в указ. работе В. Н. Топорова: «Закат у Достоевского — не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия (разрядка наша — ТН), влияющая на героя». (Топоров В. Н. Указ. соч. с., 238) и далее там же — о месте закатной темы в мифопоэтической традиции. Быть может, небезынтересно заметить, что собственно тема солнца в данных стихотворениях упоминается мало, и, строго говоря, в дальнейшем, описывая «источники звука» мы не можем говорить, что речь идет именно о «нашем» Солнце.

четкие, даже пронзительного звучания, хотя и «далекие, тайные» — звуки, звук, звоны (самое частое, см. название «Закатный звон в поле» И. Анненского), стоны.

2. *Наступающая ночь* — вечер мгlistый и ненастный (Тютч. I, 9), в сумраке глубоком (Тютч. I, 9), во мгле почивает день туманный (Сол. 232), уходящие тени (Бальм. 100), зажглась звезда (Блок I, 338), часы вечернего тумана (Блок I, 48), не легли еще тени вечерние, а луна уж блестит на воде (Блок I, 29), вечер тайный (В. Ив. 357), восходил туманный рог луны (Заб. 66).

Характерные звуки этой поры — смешанные, неясные, «гаснущие» звоны, «голос тоски», как бы звенящие песни, пронзительные мертвые звуки и т. д.

3. *Ночное глухое время* — ночной порой есть час один, проникнутый тоской (Тютч. II, 271), есть некий час в ночи (Тютч. I, 17), в час, когда как бы во сне (Фет. 269), глухая бессонная ночь (Блок I, 104), глухая ночь мертва (Блок I, 49), туманная ночь (Паст. 580), час тоски невыразимой (Тютч. I, 74), нега ночи голубой (Тютч. I, 74), ночь, сверканье звезд (Фет. 14), ночь, туманы (Сол. 165), мрак (Сол. 196), звездная ночь (Бальм. 108), белая ночь (Блок II, 90), ночь, полуночный зной (Ахм. 256), молчанье ночи (Бальм. 183).

Звуки воспринимаются либо приглушенные и неясные — шепот, гул (особенно часто), вздохи, стоны, хоры, аккорды, звон как бы лютни, плач и т. п., либо одиночные и сильные — далекий, страшный зов, вой.

4. *Рассвет, утренняя заря* — первой зари я почувствовал пыл (Фет. 208), в час рассвета (Бальм. 100), рассвет и туман (Бальм. 482), первый луч восходящего в небе светила (Блок I, 70).

Звуки этой поры — приятно-мелодические, чисто вокальные: легкий звон, «звон серебристый», «звон неуследимый», «слова золотого вещей мед».

Отмечается также и особое «звучащее» время года — весна: (Фет. 38; Блок I. 342; Блок I. 303; Блок I. 137; Ахм. 92), когда звуки могут восприниматься и в дневное время.

Но в целом удивительно характерным для дневного беззвучия и, соответственно, нереактивности, точнее, особого дневного состояния поэта является одно из стихотворений О. Мандельштама (Манд. 62), где — при дневном спокойствии — союз слова и эмоции не возникает.

### Предполагаемый источник воспринимаемого звука

Как уже говорилось выше, стихотворения неоднородны по своей установке на локализацию воспринимаемого звука. Неоднородны они и в устремлениях поэта понять этот источник —

сложность поэтико-метафорических образов мешает отделить «веру» от «штампа», буквальное восприятие от аллегоризации. Поэтому, не выходя за пределы собственно текстовые, можно говорить о четырех типах источника звука:

1. *Источник звука поэту неизвестен и сам он над этим задумывается* — Откуда он, сей гул непостижимый? (Тютч. I, 74), Даже это не напевы. Что же? (Сол. 377), С моря ли вихрь? Или сирины райские в листьях поют? Или время стоит? Или осыпали яблоны майские снежный свой цвет? Или ангел летит? (Блок III, 145).
2. *Источник звука — в душе поэта, точнее, в нем самом* — мне чудятся и жалобы и стоны... встает один, все победивший звук (Ахм. 89) в душе первоутренне — чистой раскрылся невидимый цвет. В нем воздух и звон серебристый, ему же названия нет (Бальм. 482), мой тихий сон, мой сон ежеминутный — невидимый замороженный лес (Манд. 203), пенье — кипение крови (Манд. 209), в фантазии рождаются порою немые сны (Блок I, 342), в сердце, замирая, пел. (Блок I, 20).
3. *Звук раздается в непосредственной близости от поэта:* Раздается близ меня (Пушк. III, 250), вокруг меня раздавались от небес до земли (Бальм. 93), бродит вокруг (Ахм. 204), пред нами кружились во мраке (Ахм. 256), там, где жидкие березы, прильнувши к окнам, сухо шелестят (Ахм. 89).
4. *Звук восходит к дальним источникам.*

О комплексе «небесные» звуки говорилось с самого начала. Поэтому очень большое число словосочетаний вроде «песни небес», «небесные звуки», «звуки неба» и т. п., не представляет особого интереса для анализа стихотворений: более того, иногда в характеристики поэта, слышащего «небесные» звуки, уже проскальзывает не локализатор, но чисто речевой штамп («небесный характер», «небесная красота» и т. д.).

Остановимся на предполагаемых источниках, более точно характеризованных.

*Источник звездного характера:*

Дальний Сириус дрожью объят < ..> И как ровно пред ним, начертанье высоких побед, Троезвездный размеренный звон, ослепительный сistr Ориона (Бальм. 397), А на вершинах Зодиака, где слышен музыки орган (Заб. 255), В краю, подвластных зодиакам, был громко одинок аккорд (Паст. 580). Когда горят над сопками Стожары и пенье сфер проносится вдали (Заб. 167).

*Источник — нечто туманное, нереальное:*

отзвук песни неземной (Сол. 71), и только звук, неясный звук порой доносится оттуда (Сол. 232), из сфер неземного тумана (Бальм. 145), в сей мгле безумной (Блок III, 201), в затаенной тиши (Блок III, 202), в дали любимой (Блок III,

264), из тишины грядущих полуснов (Блок I, 104), у края земли, над холмами вдали (Блок I, 58).

*Источник — стихия огня и пламени, некий сгусток огненной стихии:*

Там, где все блистает нетленной славой и красотой, где чистый пламень пожирает несовершенство бытия (Пушк. II, 255), в нимбе красного огня (Блок II, 48), из пламя и света рожденное слово (Лерм. II, 144), огненные струны на лире, брошенной в миры (А.Бел. 260),

И неподвижно на огненных розах

Живой алтарь мирозданья курится,

В его дыму, как в творческих грезах,

Вся сила дрожит и вся вечность снится (Фет. 14),

Донесся откуда-то гаснущий звон,

И стал вырастать в вышину небосклон.

И взорам открылось при свете зарниц,

Что в небе есть тайны, но нет в нем границ. (Бальм. 145)

Плакал дух, — а в звездной глубине

Расступалось огненное море,

Чей-то сон шептался обо мне (Блок I, 137).

..отгулом сфер, звучащих издалеца,

стихия светом умного огня (В. Ив. 303)

В звучном жаре дыханий звучна пламенна мгла (А. Бел. 370).

Непосредственные впечатления от текстов, как это видно, не дают оснований считать, что этим источником-пламенем является наше реальное Солнце. Строго говоря, именно таких формулировок нет, хотя известно что как раз в то время, когда писало большинство цитируемых нами поэтов, культ Солнца был очень велик, что сказывалось и в названиях их сборников («Будем как Солнце», «Ярь», «Пламенный круг» и т. д.).<sup>5</sup> Скорее всего, стихия пламени и огня сложным образом сочеталась с красным маревом вокруг поэта в предтворческом его периоде и с назойливым шумом, перераставшим в ритм.

### Состояние души поэта перед восприятием звука

О состоянии души поэта в анализируемых стихотворениях сообщается довольно много; композиционно эта характеристика обычно начинает стихотворение. Однако, если сравнивать «эмоциональный ввод» с эмоциональным «выходом», то последний описывается в большем числе стихотворений, и видимо, он более важен для поэта.

---

<sup>5</sup> Попытки объяснить вспыхнувший в эти годы в русской литературе «культ Солнца» см. в кн.: Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977.

Состояние души поэта можно описать так:

- 1) *Физическое состояние бессонницы* — мне не спится (Пушк. III 250),
- 2) *Тяжелое настроение* — час один, проникнутый тоскою (Тютч. II, 271), час тоски невыразимой (Тютч. I, 75), в те дни, когда душа трепещет избытком жизненных тревог (Блок I, 339), сердце так слабо и сиротливо (Анн. 147), ум полон томного бессилья (Блок I, 48), все туманнее, все суевернее, на душе и на сердце — везде (Блок I, 29), душа молчит (Блок I, 78), не сходим ли с ума (Блок III, 41), мир я вижу, как во мгле (Борат. 274),<sup>6</sup>
- 3) *Общее напряженное ожидание* — неподвижен, внемлю (Лерм. I, 285), но хочет все душа моя во всем дойти до совершенства (Лерм. I, 306), свободен, весел и силен (Блок III, 264), страстно верим, ждем трубы (Блок I, 316), я жду призыва, я жду ответа (Блок I, 81).
- 4) *Осознанное ожидание начала творчества* — я уже в предпесенной тревоге (Ахм. 89), я так молилась: «Утоли глухую жажду песнопенья» (Ахм. 90), это я в предвкушенье великом слышу нечто, что меньше, чем звук (Б. Ахм. 5).

### Творческая реакция поэта — исход стихотворения

В исследованных стихотворениях практически отсутствуют те случаи, когда реакция поэта не сообщается, хотя другие компоненты намеченной схемы могут отсутствовать: описание вида природы, описание времени события и — даже — описание исходного состояния души. Таким образом, сознательно упрощая, можно вывести лишь одну обязательную схему: «стимул»-«реакция».

Описываемые окончательные реакции можно условно разделить на две совокупности: в первой из них речь идет об эмоциональном состоянии, во второй — о творческом. В каждой из групп четко намечается деление реакций на положительную и отрицательную, хотя в группе эмоциональных реакций выявляется нечто вроде «подгруппы»: поэт не может точно сформулировать своих ощущений.

*Реакции эмоциональные:*

1. *Отрицательного характера:* но тщетно плачется и молится оно (Тютч. II, 271), и нет пути передо мной к стране вотще обетованной (Сол. 232), тебя в сочетанья свои завлечет и

<sup>6</sup> К этой же группе можно, очевидно, отнести и некоторое глобально отрицательное состояние: долог мой — путь утомительный (Сол. 196), горечь дальних мук (Сол. 232), душе утомленной моей (Сол. 285), земную печаль разлюбив (Бальм. 120).

обманет (Бальм. 183), ты только ослепишь сверканьем.. и, уязвленная страданьем, душа воротится назад (Блок I, 339), как страшно все! как дико <...> забудемся опять (Блок III, 41), не жди последнего ответа, его в сей жизни не найти (Блок, 113), но наутро я сам задохнулся вдали (Блок I, 58), великое чуется, но великое я пережил (Блок I, 29).

2. *Реакция, напоминающая катарсис, положительная:* О как тогда с земного круга душой к бессмертному летим (Тютч. I, 9), я загораюсь и горю, я порываюсь и парю в томленьях крайнего усилья (Фет. 269), я понял те слезы, я понял те муки, где слово немеет, где царствуют звуки (Фет. 208), нельзя заботы мелочной хотя на миг не устыдиться, нельзя пред вечной красотой не петь, не славить, не молиться (Фет. 38), и в этом прозренье, и в этом забвенье легко мне жить, и дышать мне не больно (Фет. 14), душа поет и говорит и жить, и умереть готов (Сол. 476), и вечное, вечное счастье зажглось (Бальм. 120), мне открылось, что времени нет (Бальм. 120), я узнал, как ловить уходящие тени, уходящие тени потускневшего дня (Бальм. 93), и мгновенно житейское канет (Блок III, 202), молча свяжем вместе руки, отлетим в лазурь (Блок I, 316), я шел к блаженству (Блок I, 20), мне провидится и снится исполненье тайных дум (Блок I, 90), но с той поры я чтить привык святой безмолвия язык (В. Ив. 357), так позволю мне стоять безглагольным, затаенно в лазури неметь (В. Ив. 159), все, все услышал я (Н. Заб. 77).

#### *Реакция творческого характера:*

1. *Поэт начинает писать:* принимают образ эти звуки, образ, милый мне, и в одежду жизни одевают все, чего уже нет (Лерм. I, 285), огненным зноем живу, пламенной песней горю, музыкой слова зову я бирюзу к янтарию (Сол. 430), творческий разум осилил-убил, и замыкаю я в клетку холодную легкую добрую птицу свободную (Блок III, 145), миров испепеленный слой живет в моем проросшем слухе (А. Бел. 358), чтоб уста твои родили слово-свет (В. Ив. 270), уже душистым раскаленным ветром сознание мое опалено (Ахм. 89), но вот уже послышались слова... и просто продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь (Ахм. 201), — Быть словам женихом и невестой! — это я говорю и смеюсь. Как священник в глуши деревенской, я венчаю их тайный союз, вот зачем мимолетные феи осыпали свой шепот и смех (Б. Ахм. 5).
2. *Непосредственного претворения реакции в поэтический текст нет:* И, мне не сказавши ни слова... ушло... а я без него... умираю (Ахм. 204), образ твой, мучительный и зыбкий, я не мог в тумане осознать (Манд. 70), но я забыл, что я хочу сказать, и мысль бесплотная в чертог теней вернется (Манд. 117).

Легко заметить, что число положительных реакций вообще больше, чем отрицательных; менее поверхностны другие данные: в большинстве случаев, если в «экскурсии» говорится о тяжелом состоянии, плохом настроении поэта, то «рекурсии» просветления не наступает, или поэт уже не в состоянии реагировать на открывающиеся светлые дали (так в большинстве стихов Блока, Тютчева). У тех же поэтов может быть и реакция самая положительная, но чаще — от эмоционального нуля.

Итак, можно в целом наметить схему самую общую: 1) поэт — 2) в определенном предтворческом взволнованном состоянии — 3) в определенное время дня «от вечерней до утренней зари» — 4) при определенном состоянии природы — с преобладанием пламенно-красной гаммы не в ночное время и блеска ночью, а также смутного сумрака, сизо-красных теней в предночное время — 5) воспринимает некоторые звуки, которые могут быть и четкими, звонкими и неясно приглушенными (последнее часто определяется временем дня) — 6) источник этих звуков он или чувствует в себе самом, или в непосредственной близости, или где-то в далеких, заоблачных высях, — 7) у поэта наступает эмоциональная реакция, претворяющаяся либо в начало непосредственного творчества, либо в некий душевный перелом — иногда с грустным осознанием невозможности идти по новому, просветленному пути.

### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Пушк. — А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1937—1949, тт. II—III, 1947—49.
- Борат. — Е. А. Боратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951.
- Тютч. — Ф. И. Тютчев. Лирика. т. 1—2. Литературные памятники. М., 1965.
- Фет — А. А. Фет. Вечерние огни. Литературные памятники. М., 1971.
- Лерм. — М. Ю. Лермонтов. Соч. в шести тт., I—VI, Л.-М., 1954—1957.
- В. Сол. — В. Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1974.
- Сол. — Ф. Сологуб. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1975.
- Бальм. — К. Д. Бальмонт. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1969.
- Блок — А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах. — М.-Л., 1960—1963.
- Бел. — А. Белый. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1966.
- Анн. — И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1959.
- Ахм. — А. Ахматова. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1976.
- Цвет. — М. Цветаева. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. М.-Л., 1965.
- В. Ив. — В. Иванов. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Малая серия. Л., 1976.

- Забол. — Н. А. Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.-Л., 1965.
- Паст. — Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.-Л., 1965.
- Манд. — О. Мандельштам. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1974.
- Б. А х м. — Б. А х м а д у л и н а. Свеча. М., 1977.

## ЗАМЕТКА НА ПОЛЯХ «ТРУДОВ ПО ЯЗЫКОЗНАНИЮ» Ф. ДЕ СОССЮРА

Ю. Скуратовский

Появление «Трудов по языкознанию» Ф. де Соссюра (М., «Прогресс», 1977) — событие в нашей научной жизни. Привлекает внимание исключительная добросовестность составителя и переводчиков, уровень комментариев и библиографии. Перед нами, по существу, эталон издательской культуры.

Тем не менее, в аппарате «Трудов» есть одна досадная неточность.

Покойный А. А. Холодович в своем тщательнейшем научно-биографическом очерке «Фердинанд де Соссюр. Жизнь и труды» говорит об отце лингвиста, Анри де Соссюре: «... отец Ф. де Соссюра в молодости совершил длительное путешествие с научными целями на Антильские острова, в Мексику и Соединенные Штаты Америки; из этой поездки он вернулся с богатейшими энтомологической и минералогической коллекциями. В дальнейшем он посвятил всю свою жизнь геологии. Явным отзвуком далеко не гуманитарных интересов, господствовавших в роду Соссюров, в частности интересов его отца, являются неоднократные ссылки Ф. де Соссюра в его «Курсе общей лингвистики» на геологию...» («Труды...» с. 651).

Возражение вызывает утверждение: «В дальнейшем он посвятил всю свою жизнь геологии». На самом деле Анри де Соссюр (1829—1905) при всем разнообразии и даже пестроте своих научных интересов, действительно включавших геологию, всю жизнь занимался, главным образом, энтомологией и оставил в ней весьма и весьма заметный след. Он является автором большого числа трудов по морфологии и систематике перепончатокрылых и прямокрылых (трехтомные «*Etudes sur la famille des Vespides*», 1852—1856; двухтомные «*Mélanges Orthoptérologiques*», 1863—1878; монографии, возникшие в результате энтомологических экскурсий по Центральной Америке и Мадагаскару; громадное количество статей в разного рода естественнонаучных изданиях. Анри де Соссюр — один из крупнейших энтомо-

логов прошлого века, именно в этом качестве и вошедший во множество энциклопедий и справочников).<sup>1</sup>

На Соссюра-отца ссылается также наш известный энтомолог Н. А. Холодковский<sup>2</sup> и т. д.

Итак, Анри де Соссюр был не геологом, а энтомологом. И весьма возможно, что это-то и отразилось на научных построениях его сына. Вспомним об известном таксономическом пафосе энтомологии, о ее неизбывной склонности к типологии и систематизации, к структурнейшему представлению о своих объектах. Уже с первых шагов этой науки энтомологическая вселенная предстала как нечто предельно упорядоченное, отмеченное чрезвычайной, напряженнейшей системностью. Даже в эпоху позитивистской дробности научного знания («ученой микрологии», по выражению Р. О. Якобсона) энтомология не утратила своей структурной зоркости. Более того, именно в период «ученой микрологии», захлестнувшей было европейскую науку последней трети XIX — начала XX века, энтомология оставалась как бы островком системного, структурного миропредставления. Упомянутая «микрология» в ней поразительным образом уживалась с высокой культурой систематики, с постоянным стремлением выявить все связи и контексты «таксона», представить его исчерпывающую типологию. Структурная интуиция никогда не покидала энтомологию — даже в те времена, когда разного рода мировоззренческие катастрофы разрушали целостную картину мира.<sup>4</sup>

Высокая модельность энтомологической методологии, по-видимому, может сыграть немаловажную роль в отдельные периоды истории культуры, переключив микрологию в макрологию (вспомним своеобразнейшую судьбу энтомолога А. А. Любищева, эволюционировавшего от «микрологии» к универсальным, общенаучным и общемировоззренческим концепциям и построениям).

В таком случае, не слышно ли в соссюровском термине «система», употребленном в «Курсе общей лингвистики» 138 раз (см. «Труды», с. 684), в термине «организм», употребленном там в том же значении 11 раз (там же, с. 681), — хотя бы отдален-

---

<sup>1</sup> См., например: Grand Larousse encyclopédiques, t. 9, Paris, 1964, p. 621, Otův slovník naučný, d. XXII, Praha, 1904, s. 631.

<sup>2</sup> «Большая энциклопедия под ред. С. Н. Южакова. Т. 17. СПб, 1904, с. 690; Stefan von Keler, Entomologisches Wörterbuch, Berlin, IV, 102, 257, 379.

<sup>3</sup> Проф. Н. А. Холодковский. Курс энтомологии теоретической и прикладной. Т. 1. М.-Л., ГИЗ, 1927, с. 11; т. 3, Л., ГИС, 1931, с. 417.

<sup>4</sup> В связи с этим крайне любопытен феномен наследия В. В. Набокова, явственно состоящий из художественного творчества, идеологически самодостаточного и деструктурированного, и энтомологических штудий, очевидно, психологически и мировоззренчески компенсировавших эту бесструктурность.

ного эха многолетних (если быть более точным — полувековых) классификаторских, таксономических усилий Соссюра-отца? В пафосе порядка и регулярности, которым отмечен «Курс», нет ли ответа элегантно и точно систематики Анри де Соссюра, почти столетие восхищавшей коллег-энтомологов?

Высокий уровень таксономической техники швейцарского энтомолога, острота его типологического мышления были замечены на пороге XX века русским автором Н. Н. Аделунгом, писавшим о нем, в частности: «... Соссюр написал ряд крупных и классических по содержанию работ по морфологии, систематике и фаунистике перепончатокрылых и прямокрылых... *Главнейшая заслуга Соссюра в его энтомологических работах состоит в широком взгляде при установке родственных связей между отдельными звеньями одной группы и в том, что Соссюр при описании новых видов насекомых, не довольствуясь чисто внешними признаками, придает большое значение тончайшим морфологическим особенностям*».<sup>5</sup>

Да ведь это почти аннотация к книге Соссюра-отца, книге, блестяще выявившей «родственные связи между отдельными звеньями одной группы».

Новейший исследователь говорит о «современном представлении о языкознании, как о науке, изучавшей разного рода переводы»<sup>6</sup>. Но не была ли сама концепция Фердинанда де Соссюра хотя бы отчасти «переводом» отцовской систематики — с языка энтомологии на язык лингвистики? Во всяком случае, тема научных отношений Соссюров представляется нам интересной, перспективной.

---

<sup>5</sup> Н. Аделунг. Соссюр. — В кн.: «Энциклопедический словарь», т. XXXa, С.-Пб, «Брокгауз-Ефрон», 1900, с. 923.

<sup>6</sup> Вяч. Иванов. И. А. Бодуэн де Куртенэ и типология славянских языков. — В кн.: И. А. Бодуэн де Куртенэ (к 30-летию со дня рождения). М., изд. АН СССР, 1960, с. 92.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Ю. М. Лотман. Текст в тексте . . . . .	3
Вяч. Вс. Иванов. Фильм в фильме . . . . .	19
П. Х. Тороп. Проблема интекста . . . . .	33
Ю. И. Левин. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса . . . . .	45
Р. Д. Тименчик. Текст в тексте у акмеистов . . . . .	65
Т. М. Николаева. «Из пламя и света рожденное слово» . . . . .	76
Ю. Скуратовский. Заметка на полях «Трудов по языкознанию» Ф. де Сос- сюра . . . . .	91

## CONTENTS

<b>Y. Lotman.</b> Text in the Text . . . . .	3
<b>V. Ivanov.</b> Film in the Film . . . . .	19
<b>P. Torop.</b> The Problem of Intext . . . . .	33
<b>Y. Levin.</b> The Narrative Structure as a Generator of Thought: Text in the Text in the Works by J. L. Borges . . . . .	45
<b>R. Timenchik.</b> Text in the Text in the Works by the Acmeists . . . . .	65
<b>T. Nikolayeva.</b> «A Word Born in the Flames and Light» . . . . .	76
<b>Y. Skuratovsky.</b> A Marginal Note to «The Works on Linguistics» by F. de Saussure . . . . .	91

## SISUKORD

<b>J. Lotman.</b> Tekst tekstis . . . . .	3
<b>Vjatš. Ivanov.</b> Film filmis . . . . .	19
<b>P. Torop.</b> Inteksti probleem . . . . .	33
<b>J. Levin.</b> Jutustav struktuur kui mõtte generaator: tekst tekstis J. L. Bor- ges'i loomingus . . . . .	45
<b>R. Timentšik.</b> Tekst tekstis akmeistide loomingus . . . . .	65
<b>T. Nikolajeva.</b> «Leegist ja valgusest sündinud sõna» . . . . .	76
<b>J. Skuratovski.</b> Ääremärkus F. de Saussure'i «Keeleteaduslikele töödele»	91

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 567. Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли 18. Ответственный редактор Ю. Лотман. Корректоры Н. Чикалова, И. Пауска. Сдано в набор 28. 05. 1979. Подписано к печати 5. 06. 1981. МВ 03983. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Учетно-издательских листов 5,86. Печатных листов 6,0+1 вклейка. Тираж 1000. Заказ № 2189. Цена 90 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III.