

Per.
-1169
-467



ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ

Σημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

11

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

467

СЕМИОТИКА ТЕКСТА

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XI

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

ALUSTATUD 1983. a.

VIHİK **467** ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ В 1893 г.

СЕМИОТИКА ТЕКСТА

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XI

ТАРТУ 1979

Редколлегия: Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, И. Куль, Ю. Лотман (ответственный редактор серии), Х. Рятсеп, И. Чернов, Я. Пыльдмяэ.

Ответственный редактор тома И. Чернов.

ИНВАРИАНТЫ ПУШКИНА

А. Жолковский

Материал, накопленный в нем [духе Пушкина], представляет собою несколько безотчетных и неоспоримых уверенностей, которые логически связаны между собою словно паутиными нитями и образуют своего рода систему... Основная мысль Пушкина представляла как бы канон, которому неизменно, помимо его воли, подчинялось его художественное созерцание.

Гершензон 1919:13,14.

Есть некоторые постоянные организующие принципы, ... являющиеся носителями единства в пестроте многочисленных произведений одного автора, принципы, накладывающие на эти разрозненные фрагменты печать единой личности, ... вносящие связность определенной мифологии; принципы, делающие произведения Пушкина пушкинскими...

Якобсон 1937:152,153.

1. О понятии «поэтический мир»

1.0. В работах по модели «Тема $\overset{пв}{\longleftrightarrow}$ Текст»¹ было введено понятие поэтического мира (ПМ) как системы $\tilde{\Theta}_{инв}^{\tilde{T}}$ — инвариантных мотивов, характеризующей тексты \tilde{T} одного автора (Жолковский — Щеглов 1975:160 сл., 1976:52—60, Жолковский 1974:9 сл., 39 сл.). Сделаем в связи с этим понятием следующие дополнительные замечания.

1.1. $\tilde{\Theta}_{инв}^{\tilde{T}}$ — не что иное, как система инвариантных реализаций $\Theta_{инв}^{\tilde{T}}$ — центральной инвариантной темы автора, единой для всех \tilde{T} . Иначе говоря, ПМ это определенным образом выделенные общие части выводов текстов \tilde{T} . Поскольку возможны разные прочтения одного и того же текста разными читателями, различные описания одного прочтения с помощью вывода и различные способы выделения общих частей, очевидно, что

и наборов $\tilde{\Theta}_{инв}^T$, характеризующих ПМ автора, может, вообще говоря, быть множество. Ниже речь пойдет об одном возможном описании одного прочтения пушкинских текстов как целого.

1.2. Можно сказать, что ПМ, как он был определен выше, это одновременно:

(а) система инвариантов, т. е. элементов кода, стоящего за текстами Т;

(б) своего рода достаточно определенный — как тематически, так и выразительно — художественный текст, реализующий (на основе приемов выразительности и словаря действительности) некоторую тему ($\tilde{\Theta}_{инв}^T$).

Иначе говоря, ПМ — это обобщенное инвариантное сообщение данного автора, «встроенное» в его код. Но этот парадокс — лишь кажущийся; подобное положение имеет место в любом естественном языке (ЕЯ), где семантически наполненные грамматические категории (типа числа существительных, времени глаголов и т. п.) явно относятся к коду и в то же время представляют собой некоторое обязательное сообщение — нечто, чего, по известной формулировке Р. О. Якобсона (1959 : 236), на этом языке при соответствующих условиях нельзя не сказать. Действительно, можно считать, что смысл M^S предложения S на ЕЯ складывается из компонентов двух типов: «нужного» говорящему актуального смысла M_a^S и «навязываемого» ему данным языком грамматического смысла M_g^S :

$$(1) M^S = M_a^S + M_g^S.$$

Формула (1) фиксирует, по сути дела, давно известную мысль, что каждый язык «видит» мир по-своему, в соответствии со своим особым «духом». По-видимому, имеет смысл аналогичным образом зафиксировать тот (отраженный в понятии ПМ) факт, что каждый поэт отличается своим особым «видением мира», которое проявляется в любой самой малой клеточке его текстов. В работах Жолковский 1974 : 9 сл., 39 сл., Жолковский — Щеглов 1975 : 160, 1976 : 53 были предложены понятия локальной и инвариантной тем, построенные по аналогии с понятиями актуального и грамматического смысла (см. (1)).

Интегральную тему Θ^T художественного текста Т можно представлять себе как «сумму» его локальной темы $\Theta_{лок}^T$ и некоторого инвариантного тематического компонента $\Theta_{инв}^T$:

$$(2) \Theta^T = \Theta_{лок}^T + \Theta_{инв}^T \text{ [в терминах нашей модели знак «+» естественно понимать как СОВМЕЩЕНИЕ].}$$

Под $\Theta_{инв}^T$ понимается то или иное подмножество системы инва-

риантных мотивов $\tilde{\Theta}_{инв}^T$, реализующих центральную тему $\Theta_{инв}^T$. Иначе говоря, аналогом набора семантически наполненных грамматических категорий, характеризующих определенный ЕЯ, в поэтике предлагается считать систему $\tilde{\Theta}_{инв}^T$; тематическую структуру конкретного текста Т предлагается рассматривать как результат «перевода» общечеловеческой, неспецифической для данного автора $\Theta_{лок}^T$ на язык его ПМ — системы $\tilde{\Theta}_{инв}^T$.²

1.3. В связи с проводимой аналогией между лингвистикой и поэтикой обратим внимание на следующее важное различие.

В каком смысле можно утверждать, что естественный язык «навязывает» говорящему некоторое грамматическое значение M_g^s ? По-видимому, только в том смысле, что требует ответа на соответствующий вопрос, — самого ответа он не предопределяет. Действительно, своей категорией числа русский язык вовсе не принуждает нас везде видеть именно 'множественность' объектов, хотя в конкретном предложении употребление множественного числа может оказаться неизбежным. Говоря коротко, ЕЯ относится к своим грамматическим значениям амбивалентно.

Если же говорить о системах $\tilde{\Theta}_{инв}$, то следует сразу же различить два типа ПМ — амбивалентные, подобные в этом отношении системам грамматических значений, и моновалентные, т. е. такие, которые «навязывают» вполне определенное содержание. Примером моновалентного ПМ может, по-видимому, служить ПМ Пастернака (Жолковский 1974) с недвусмысленно утверждаемой $\tilde{\Theta}_{инв}^T =$ 'единство и великолепие мира'. ПМ Пушкина, напротив, являет, как мы увидим, пример амбивалентного ПМ.

1.4.0. Сделаем ряд предварительных замечаний относительно того, чем не является и на что не претендует излагаемая система понятий и предлагаемый очерк ПМ Пушкина. Основные оговорки связаны с принципиальной статичностью описания, сознательно абстрагированного от реальных динамических процессов и связей.

1.4.1. Описание строится как синхронное, а точнее — панхронное: все привлекаемые тексты описываются безотносительно к последовательности их исторического появления — так, как если бы они все были созданы одновременно. Различия между разными периодами творчества почти полностью игнорируются — с той единственной поправкой, что берется только «зрелый» Пушкин (примерно с 1822 г.) и рассматривается только поэзия, в основном, лирика.

Дело прежде всего в том, что сам глубинный, «грамматический», характер инвариантных мотивов предполагает их высокую сохранность в ходе эволюции поэта. Ведь речь идет о своего рода подсознательном субстрате его творческой индивидуальности. Опыт описания ПМ Пастернака показывает, что даже при резких переменах стиля некоторая — достаточно «богатая» — тематическая основа его остается инвариантной.

Естественно, далее, чтобы описание этой основы предшествовало описанию изменений, — в противном случае неясно, относительно чего их фиксировать.

Наконец, подобное панхронное описание вполне допускает отделение от последующих усложнений, учитывающих периодизацию, — отделение, желательное ввиду сложности уже и этого первого этапа работы.

1.4.2. Отношения между элементами, входящими в структуру целого ПМ или в вывод отдельного текста, представляют собой сугубо статичную, логическую иерархию; никакого временного предшествования при этом в виду не имеется. Вывод более частных и конкретных объектов из более общих и абстрактных — всего лишь форма записи утверждений чисто структурного характера. Никаких утверждений о порядке возникновения тех или иных элементов в ходе творческого процесса (что раньше — $\hat{\Theta}_{инв}^T$ или конкретные $\hat{\Theta}_{инв}$? локальные или инвариантные компоненты Θ^T ? Θ^T или средства ее реализации?) в понятиях ПМ и вывода не содержится. Говоря в лингвистических терминах, моделируется не *performace*, т. е. динамический процесс реального продуцирования текстов, а *competence*, т. е. статически наличная система возможностей.

1.4.3. Отнесение ряда текстов к одному инварианту мыслится как констатация их сугубо тематической общности, как извлечение их общего тематического множителя. Ни в какую реальную, генетическую связь они тем самым еще не ставятся. Поэтому подобное типологическое сходство не может само по себе служить аргументом против или в пользу утверждений о фактических связях (так, только естественно, чтобы сходные любовные строки обращались в разное время к разным женщинам, и заключать из их сходства об одновременности написания или тождестве адресатов не следует).

В частности, не имеется в виду и тот тип фактической связи между текстами одного автора, который известен под названием автоцитации. К одному инварианту в качестве вариантов мы относим его «нормальные» реализации, «естественно» выводимые из него с помощью ПВ. Автоцитатами, напротив, хотелось бы считать фрагменты, мера сходства которых, так сказать, «превосходит норму», благодаря чему они и отсылают непо-

средственно один к другому, а не через посредство тематически общего для них инварианта (см. Жолковский 1976б:78 сл., 1977а:100 сл.).

2. ПМ Пушкина: основные понятия

2.0. Несмотря на обширность пушкиноведческой литературы, описание ПМ Пушкина — в намеченном выше понимании — отсутствует, хотя задача такого описания уже выдвигалась. В нашей попытке характеристики ПМ Пушкина мы во многом следуем за классическими исследованиями: Гершензон 1919, 1922, 1926; Якобсон 1937, а также за работами: Ходасевич 1924; Благой 1931 и Бочаров 1974, хотя не каждое заимствование или схождение может быть отмечено специальной ссылкой.

2.1. Центральную тему ($\Theta_{\text{инв}}^{\text{T}}$) поэтического мира Пушкина сформулируем как

(3) объективный интерес к действительности, осмысляемой как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал «изменчивость, неупорядоченность» и «неизменность, упорядоченность» (сокращенно: 'амбивалентное противопоставление изменчивость/неизменность', или просто 'изменчивость/неизменность').

Манифестации темы (3) получаются СОВМЕЩЕНИЕМ различных КОНКРЕТИЗАЦИЙ ее подтем (4) и (5):

(4) объективный интерес к взаимодействию двух начал, амбивалентность оценок;

(5) категория изменчивости/неизменности.

Подтема (4) представляет собой, так сказать, структурный аспект темы (3). Ее КОНКРЕТИЗАЦИЯМИ служат типовые способы со- и противопоставления двух полюсов подтемы (5). Сами эти полюсы, представляющие, со своей стороны, субстанцию темы (3), подвергаются ВАРЬИРОВАНИЮ — путем проекции на самый различный материал предметной и орудийной сфер. Применение способов к материалу и дает инвариантные разновидности основной темы в целом (т. е. темы (3)).

2.2. В плане материала, т. е. инвариантных манифестаций подтемы (5), общая картина пушкинского ПМ может быть схематизирована следующим образом.

В физической зоне 'изменчивость/неизменность' предстает в виде противопоставлений, 'движение/покой'; 'хаотичность/упорядоченность'; 'прочность/разрушение'; 'газообразность, жидкость, мягкость/твердость'; 'легкость/тяжесть'; 'жар/холод'; 'свет/тьма' и нек. др.; в биологической — 'жизнь/смерть'; 'здоровье/болезнь'; в психологической —

'страсть/бесстрашие'; 'неумеренность/мера'; 'вдохновение/отсутствии вдохновения'; 'авторское желание славы и отклика/ равнодушие к чужому мнению'; в социальной — 'свобода/неволя'.

Разумеется, границы между зонами в достаточной мере условны; многочисленны промежуточные случаи, ср. промежуточные между социальной и психологической зонами ситуации, связанные с ограничениями, накладываемыми обществом на страсти:

(6) *Как утеснительного сана Приемы скоро приняла!* [VI; 177]; *И мимо всех условий света Стремись до утраты сил, Как беззаконная комета В кругу расчисленном светил* [III; 112]; *Он [свет] не карает заблуждений, Но тайны требует для них* [III; 205.]³

Далее, мотивы, разделяемые в теории, в реальных текстах выступают в многообразных СОВМЕЩЕНИЯХ. Например, в отрывке

(7) *Кто, волны, вас остановил, Кто оковал [ваш] бег могучий, Кто в пруд безмолвный и дремучий Поток мятежный обратил? Чей жезл волшебный поразил Во мне надежду, скорбь и радость [И душу] [бурную...] [Дремотой] [лени] уснул? Взыграйте, ветры, взройте воды, Разружьте гибельный оплот — Где ты, гроза — символ [свободы]? Промчишь поверх невольных вод* [II; 288]

мотивы 'неподвижность', 'движение', 'разрушение' (физическая зона) служат в то же время и воплощением мотивов 'бесстрастие', 'неволя', 'свобода', 'страсть' (психологическая и социальная зона).

В орудийной сфере возможны такие КОНКРЕТИЗАЦИИ основного противопоставления как: 'легкость, простота синтаксиса/тяжесть конструкций'; 'динамическая напряженность интонации/замедленность, паузы'; 'метафоричность/безобразность'; 'прямое, «вовлеченное» изображение/«отчужденная» точка зрения со стороны' и т. д. (В настоящей работе, однако, речь пойдет лишь о предметных реализациях $\Theta_{инв}^T$.)

2.3.0. Описание типовых способов со- и противопоставления полюсов имеет несколько более сложную структуру, чем описание материала. Оно включает характеристику (а) системы отношений между участниками взаимодействия — носителями двух основных начал и (б) характера самого взаимодействия, или «исхода» борьбы между началами.

2.3.1. Что касается отношений между участниками, то, прежде всего, по степени автономности участников ими могут быть: два отдельных самостоятельных объекта или явления ('герой и возлюбленная'; 'поэт и толпа'; 'волна и камень' и т. п.); два аспекта или состояния одного объекта ('печаль и радость поэта'; 'движение и остановка коня';...); явление и его аспект ('зыблющиеся движения [военного строя]' и их 'стройность, упорядоченность'); и т. д.

Далее, существенны наличие/отсутствие и степень антагонизма между участниками ('дуэлянты'; 'дикая кобылица и объезжающий ее человек'; 'конь и всадник'; 'пассажир и телега или сани';...).

2.3.2.0. Что же касается исхода взаимодействия (который реализует амбивалентно-объективный взгляд на вещи), то он может быть в пользу как одного, так и другого из полюсов.

2.3.2.1. При любом исходе возможны разные степени переверса: от явного торжества одного из начал — до их полной взаимной уравновешенности («гармонии»). В гамме переходных случаев между этими крайностями для ПМ Пушкина особенно характерны два: 'проглядывание' «побежденного» начала сквозь оковы «победителя» и 'превосходительный покой' «победителя», оцениваемый позитивно и выражающийся в неиспользовании возможности пожать плоды «победы».

Приведем и кратко прокомментируем некоторые примеры 'проглядывания', см. (8) — (15).

(8) *Роняет лес багряный свой убор, Сребрит мороз увянувшее поле, Проглянет день как будто поневоле И скроется за край окружающих гор* [II; 425]; *Печальный лес и дол завялый, Проглянет день — и уж темно* [III; 140];

(9) *И может быть — на мой закат печальный Блеснет любовь улыбкою прощальной* [III; 228];

(10) *Смиренные не без труда, Мы любим слушать иногда Страстей чужих язык мятежный И нам он сердце шевелит* [VI; 39]; *Спокойствие мое я строго берегу<...> Ужель не можно мне, Любуясь девою в печальном сладострастье...* [III; 288];

(11) *Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам бог любимой быть другим* [III; 188];

(12) *Город пышный, город бедный, Дух неволи, стройный вид <...> Скука, холод и гранит — Все же мне вас жаль немножко, Потому что здесь порой Ходит маленькая ножка, Вьется локон золотой* [III; 124];

(13) *Сквозь чугунные перилы Ножку дивную продень* [II; 345];

(14) *О, расскажи ж ты мне, как жены там умеют С любовью набожность умильно сочетать<...> Скажи, как падает письмо из-за решетки* [III; 218];

(15) *Любовь и дружество до вас Дойдут сквозь мрачные затворы, Как в ваши каторжные норы Доходит мой свободный глас* [III; 49].

В примере (9) пейзаж, сходный с (8) (\approx 'предзакатное солнце, выглянувшее из-за туч', физическая зона), служит метафорой для аналогичного 'проглядывания' в области чувств (психологическая зона). Ситуации (10), (11) — чистые случаи эмоционального 'проглядывания', причем в (10) 'сквозь смирение и спокойствие проглядывает любовь', а в (11) — даже 'нотка ревности'. В (12) 'спокойствие' окрашено уже скорее в отрицательные тона (*скука, холод*), что связано с мотивами, относящимися к социальной зоне, хотя прямого конфликта между 'страстью' и 'социальным порядком' здесь — в отличие от (13) и (14) — еще нет. Ситуация (15) относится уже исключительно к социальной зоне. Отметим, что в (12) — (15) роль господствующего начала, сквозь которое происходит 'проглядывание', играют

сходные объекты (*гранит, чугунные перилы, решетка, мрачные затворы*).

Мотиву 'превосходительного покоя' мы посвящаем специальную статью (Жолковский 1977б; см. также Жолковский 1976а, ч. 1:29—37, 1977а:77—84) и потому здесь ограничимся одним, может быть, наиболее классическим примером:

(16) ... *Могу взирать на все, что мне подвластно<...> Я выше всех желаний; я спокоен; Я знаю мощь мою: с меня довольно Сего сознанья<...> Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах...* [VII; 110—112].

Заметим лишь, что та же степень перевеса (= 'превосходительный покой победителя') представлена в столь разнородных ситуациях и образах, как:

— поэт, вознесшийся над тучами, водопадами и т. д. («Кавказ», см. ниже (28) или над мнением толпы и символами государственности («Поэту», «Памятник», см. (54a));

— *седой утес* (см. 33) и *Русь* (42б), нерушимо высящиеся над мятежными волнениями;

— знаменитая в пушкиноведении (ср. хотя бы Берковский 1962: 379) реплика Лауры (*А нам какое дело?*, «Каменный гость», см. ниже (30)), разгадка которой, на наш взгляд, состоит в следующем: автор, страдающий от вредного для него севера, мысленно встав на точку зрения героини (от которой Париж на север, а не на юг, как от Петербурга), наслаждается ясной мадридской ночью и смотрит, так сказать, свысока на парижскую непогоду, — совершенно так же, как он смотрит с вершины Кавказа вниз на тучи и водопады;

— снисходительное отношение к изжитой пылкости чувств (см. ниже примеры (44), (48б));

— отказ, ради возвышенного покоя (иногда просто бесстрастного, а иногда — загробного), от притязаний на проявления любви и внимания со стороны самых близких и желанных людей («Я вас любил...», «Андрей Шенье», песня Мери из «Пира во время чумы», см. (53), (54));

— и многие другие.

2.3.2.2. Установка на амбивалентность, в частности многоплановость, взаимодействия между полюсами центральной темы (3) реализуется также в использовании различных типов изображения перевеса. Последний может выражаться:

(а) прямо, т. е. непосредственной авторской оценкой — положительной или отрицательной;

(б) более «объективно» — констатацией фактической «победы» одного из начал;

(в) неявно — демонстрацией порядка смены одних явлений другими (= «победителями»).

При этом возможны СОВМЕЩЕНИЯ взаимно противополож-

ных исходов в разных планах (оценки фактической победы, порядка следования).

В качестве краткой иллюстрации рассмотрим пример (7). Он естественно распадается на две симметричные части, из которых первая (до слова *усыпил*, назовем ее (7а)), изображает 'реальный переход от движения, страсти и свободы к неподвижности, бесстрастию и неволе', а вторая — (7б) — 'мысленный обратный переход'. При этом в обоих случаях 'страсть и т. д.' получает положительную оценку, а 'бесстрастие и т. д.' — отрицательную. Оба типа ситуаций имеют многочисленные параллели в пушкинских текстах: (7а) — в характерном мотиве 'остывания страстей', (7б) — в ситуациях 'пробуждения страстей' и 'прихода вдохновения к поэту' (ср. ниже (47), (50)).

Многочисленны и ситуации, подобные соответственно (7а) и (7б) по порядку смены элементов 'страсть' и 'бесстрастие', но противоположные им по распределению оценок, например:

(17) *И ныне с высоты духовной Мне руку простираешь ты, И силой кроткой и любовной Смиряешь буйные мечты* [III; 212] (ср. также *Смиренные не без труда* и т. п. в (10));

(18) *Кто меня враждебной властью Из ничтожества воззвал, Душу мне наполнил страстью, Ум сомненьем взволновал?* [III; 104]; *Пусть волны финские <...> не будут Тревожить вечный сон Петра* [V; 137] (ср. *Но пусть она вас больше не тревожит* [III; 188] — в обоих случаях глагол *тревожить* обозначает явно нежелательный процесс, на что указывает, в частности, предположаемое ему *пусть... не*).

Соотношения между этими случаями можно представить в виде схемы I (плюс означает «победу», а минус — «поражение» 'страстей' по линии соответствующего признака).

Порядок смены	Оценка	Пример	Ситуация
—	—	(7а)	негативное прекращение страстей ('омертвление')
—	+	(17)	позитивное прекращение страстей ('смирение')
+	—	(18)	негативное пробуждение страстей ('тревога')
+	+	(7б)	позитивное пробуждение страстей ('вдохновение')

Схема 1. Некоторые СОВМЕЩЕНИЯ различных типов изображения перевеса.

Комбинации перечисленных характеристик материала и способов КОНКРЕТИЗАЦИИ центральной темы (3) 'изменчивость/неизменность' позволяют различить несколько тысяч ее возможных реализаций. Мы, однако, не будем пытаться перебрать все эти $\Theta_{инв}^T$. Вместо такой педантичной классификации мы назовем некоторые наиболее типичные инвариантные мотивы Пушкина, следя за изменением не всех известных нам признаков, а одного ведущего. В качестве такого признака мы выбрали тип материала, на который проецируется противоположение 'изменчивость/неизменность'. Будут рассмотрены проекции $\Theta_{инв}^T$ в четыре основные зоны предметной сферы — физическую, биологическую, социальную и психологическую. Комментируя соответствующие мотивы, мы будем попутно касаться и других их аспектов — прежде всего, выразительной структуры и способов взаимодействия.

3. Инварианты физической зоны

3.1. 'Движение/неподвижность': покой, движение, их чередование или одновременность; смена форм движения; «готовые предметы» — носители движения: море, корабль, конь.

(19) позитивный (= положительно оцениваемый) покой: *Она покоится стыдливо В красе торжественной своей* [III; 287]; *В сиянии и в радостном покое У трона вечного творца* [III; 95];

(20) негативный (= отрицательно оцениваемый) покой: *... изгнанного героя, Мучением покоя В морях казненного по манию царей* [II; 312] (о Наполеоне; вариант тех же стихов — III; 252);

(21) позитивное движение: *Как быстро в поле, вокруг открытом, Подкован вновь, Мой конь бежит* [III; 140] (ср. негативное движение в (25): *Кружусь ли я... и т. д.*);

(22) стремительная смена ряда позитивных движений: *Ведут ко мне коня; в раздолги открытом, Махая гривой, он всадника несет* [III; 322]; *Идет. Ему коня подводят <...> И мчится в прахе боевом...* [V; 56]; *С лицейского порога Ты на корабль Перешагнул шутя, И с той поры в морях твоя дорога, О, волн и бурь любимое дитя!* [II; 425]; *Он возвратился и попал, Как Чацкий, с корабля на бал* [обратная траектория] [VI; 171]; *К Talon помчался: <...> Вошел: и пробка в потолок, Вина кометы брызнул ток* [VI; 11].

В орудийной сфере ситуации типа (22) часто оформляет

(23) синтаксическая конструкция «еще — уже»: *Еще амуры, черти, змеи На сцене скачут и шумят; Еще <...>* [следует перечисление длиной в 10 строк] *А уж Онегин вышел вон; Домой одеться едет он* [V; 14].

Кстати, стремительно сменяться могут не только движения — КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ 'изменчивости' служит и факт 'быстрой смены' сам по себе:

(24) регулярная смена: *Еще бокалов жажда просит Залить горячий жир котлет, Но звон брегета им доносит, Что новый начался балет* [VI; 11]; *Одна заря сменить другую Спешит, дав ночи полчаса* [V; 136]; *Над падшим строем све-*

жий строй Штыки смыкает [V; 58]; Увы, на жизненных браздах Мгновенной жатвой поколенья, По тайной воле Провиденья, Восходят, зреют и падут; Другие им вослед идут [VI; 48]; В их стройно зыблемом строю [V; 137]; Одет, раздет и вновь одет [VI; 14].

Элемент 'регулярности' в формулировке (24) не случаен — он представляет полюс 'неизменность, упорядоченность', см. (3). Таким образом, (24) СОВМЕЩАЕТ оба полюса темы. (3).

(25) чередование неподвижности и движения в том или ином порядке и с разными оценками (ср. сх. 1): Кружусь ли я с толпой мятежной, Вкушаю ль сладостный покой [II; 784]; Не удалось навек оставить Мне скучный, неподвижный берег... [I; 332]; Твой конь <...> То смиренный стоит под стрелами врагов, То мчитсь по бранному полю [оба полюса позитивные] [II; 244]; «Скорей, скорей!» Но конь ретивый Вдруг размахнул плетеной гривой И стал... [III; 61]; Чу, <...> Корабль вбегал в Неву — и вот среди зыбей Качаясь плавает, как [лебедь молодая] [III; 310]; Так дремлет, недвижим, корабль в недвижной влаге, Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут <...> Громада двинулась И рассекает волны [III; 321].

Промежуточное положение между (22) и (25) занимает

(26) переход к стремительному движению не из полной неподвижности, а из «бега на месте»: И точно: конь передо мною, Скребет копытом, весь огонь <...> Конь взвился, как понес меня [III; 303] (ср. также пример из «Полтавы» в (22)); ... Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другою медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух от уст Эола [VI; 13].

С другой стороны, и 'остановка' не всегда бывает полной (ср. предпоследний пример в (25) — ... качаясь плавает...).

Ситуациям 'смены, чередования' (22) — (25) противостоит:

(27) СОВМ неподвижности и движения в одновременности:

(а) Движенья нет, сказал мудрец брадатый. Другой смолчал и стал пред ним ходить [I; 432]; Дева над вечной струей вечно печальна сидит [III; 231]; Журча еще бежит за мельницу ручей, Но пруд уже застыл [III; 318]; И речка подо льдом блестит [III; 183];

(б) Качаясь, лебедь на волне Заснул <...> И рыба сонная впадает В тяжелый невод старика [IV; 139, 142]; И дремля едем до ночлега — А время гонит лошадей [II; 306]; Друг милый, предадимся бегу Нетерпеливого коня [III; 184].

В (27а) 'неподвижность' и 'движение' распределены между разными объектами (примеры расположены в порядке убывания их раздельности: два человека — человек и струя — ручей и пруд — два слоя одной и той же реки); в (27б) они характеризуют с разных точек зрения состояния одних и тех же объектов (ср. п. 2.3.1). Мотивировкой этих последних, более трудных СОВМЕЩЕНИЙ, служат такие «готовые предметы», как 'дремота' и 'передвижение в санях или телеге'.

СОВМЕЩЕНИЕ реальной 'неподвижности' и потенциально возможного или подчиненного 'движения' по схеме 'превосходительного покоя' в физической зоне чаще всего реализуется с привлечением мотива 'в ерх', ср. (28) и (29):

(28) Кавказ подо мною <...> Здесь тучи смиренно идут подо мной; Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады... [II; 196]; Твой монастырь за облаками,

Как в небе реющий ковчег, Парит, чуть видный, над горами. Далекий, вожделенный берег! <...> Туда б, в заоблачную келью, В соседство бога скрыться мне!... [III; 200]; Читал я где-то, Что царь однажды воинам своим Велел снести земли по горсти в кучу, И гордый холм возвысился — И царь Мог с вышины с весельем озирать И дол, покрытый белыми шатрами, И море, где бежали корабли <...> Могу взирать на все, что мне подвластно [VII; 110]; (29) Каким он здесь представлен испоином! <...> А сам покойник мал был и тщедушен, Здесь став на цыпочки не мог бы руку До своего он носу дотянуть [VII; 153] [‘превосходительный покой’ статуи и, главное, — наблюдателя (Дон Гуана)].

По схеме ‘превосходительного покоя в верхней точке’ строятся в значительной мере и ситуации ‘верховой езды’ (см. (22), (25), (26)); в них, как правило, подчеркивается ‘движение коня’ и ‘неподвижность или пассивность всадника’, занимающего верхнее положение и «предающегося» бегу (ср. Жолковский 1977а).

В ситуациях ‘движения в санях или телеге’ (см. (276)) схема ‘превосходительного покоя’ сохраняется, но выражается уже без помощи элемента ‘верх’.

В еще одном типе ситуаций физической зоны ‘превосходительность’ часто выражается не через ‘верх’, а через ‘географическую удаленность’:

(30) ...Как небо тихо; Недвижим теплый воздух <...> А далеко, на севере — в Париже — Быть может небо тучами покрыто, Холодный дождь идет и ветер дует. — А нам какое дело? [VII; 148].

3.2. ‘Разрушение/нерушимость’. В пределах того же динамического аспекта физической зоны, к которому относится противопоставление ‘движения’ и ‘покоя’, центральная тема ‘изменчивость/неизменность’ реализуется еще одним характерным мотивом. Подчеркнутая ‘неизменность, упорядоченность, неподвижность’ может представлять как ‘устойчивость, прочность, тяжесть’, а противоположное начало — как ‘хаотичная, разрушительная (иногда просто ‘бесплодная’) энергия’. Возможны опять различные комбинации ‘перевеса’ и ‘оценок’, например:

(31) позитивное разрушение: ...Но ты выиграл, неодолимый, И стая тонет кораблей [II; 331]; И силен, волен был бы я, Как вихорь, роющий поля, Ломающий леса [III; 322];

(32) негативное (или амбивалентно оцениваемое) разрушение: Земля волнуется — с шатнувшихся колонн Кумиры падают! Народ, гонимый [страхом], Под каменным дождем... [III; 332]; ср. также тяжело-звонкое скаканье медного всадника и пожатые каменной десницы Командора, выведенных из состояния ‘неколебимого, «статуарного» покоя’;

(33) позитивная нерушимость: Стоит седой утес, вотще берега трепещут, Вотще грохочет гром и волны, вокруг мутясь, И увиваются, и плещут [III; 46].

Отсюда протягиваются естественные связи к психологическим и социальным мотивам и ситуациям ‘превосходительного покоя’, ср. напр. (426) и (53)—(55). В ситуации (32) следует отметить характерный с точки зрения противопоставления ‘движение/неподвижность’ мотив ‘прихода в движение тяжелых неподвижных масс’, имеющий свои параллели в психологической зоне.⁴

3.3. Другие аспекты физической зоны. Помимо динамического аспекта, рассмотренного в пп. 3.1, 3.2, воплощению основного противопоставления служат также:

— температурно-световой аспект с мотивами 'жар/холод', 'горение/остывание', 'блеск/мрак' и т. п.;

— «агрегатное состояние» вещества с противопоставлениями 'твердое/жидкое, распыленное или газообразное' (от агрегатного состояния вещества зависят, в частности, те формы, которые может принимать его 'движение', — вода волнуется, пенится, кипит; воздух и пыль летят и т. д.);

— биохимические свойства, связанные с биологической и психологической зонами, например, характерное противопоставление 'вода/вино/яд' (ср. *трезвую струю воды*, см. ниже (49в) / *шумную Вахову влагу* (49в) / *волшебный яд желаний* (39б); примеры легко умножить);

— звуковая характеристика, также часто накладываемая на материал других зон, с противопоставлениями 'шум/тишина', 'речь/молчание' и нек. др.

Оценка и во всех этих случаях остается переменной; так в температурно-световом аспекте легко привести примеры как 'негативного холода' (*Иль чума меня подцепит, Иль мороз окостенит* [III; 177]), так и 'позитивного' (*С ее холодною красою Любила русскую зиму* [VI; 98]).

Особенно характерна пограничная с биологической зоной ситуация:

	изменчивость	неизменность
динамический аспект	движение, разрушение, хаос	неподвижность, прочность, порядок
температурно-световой аспект	жар, огонь, свет, блеск	холод, лед, тень, мрак
агрегатное состояние	мягкое, легкое, жидкое, распыленное, газообразное	твердое, тяжелое, камень, металл
биохимические свойства	газообразное (возбуждающее) вино	(умиротворяющая) вода, (умерщвляющий) яд
звуковая характеристика	шум, речь	тишина, молчание

Схема 2. Ориентация основных противопоставлений физической зоны относительно полюсов основного инварианта ПМ Пушкина.

(34) позитивное СОВМ холода (снега) и света или жара (играющей крови, роз): *Мороз и солнце <...> Блестя на солнце, снег лежит* [III; 183]; *Полезен русскому здоровью Наш укрепительный мороз: Ланиты, ярче вешних роз, Играют холодом и кровью* [III; 140]; *Но бури севера не вредны русской розе. Как жарко поцелуй пылает на морозе* [III; 182]; *Люблю зимы твоей жестокой Недвижный воздух и мороз, Бег санок вдоль Невы широкой, Девичьи лица ярче роз* [V; 137]; *И сани, и зарю поздной Сиянье розовых снегов* [VI; 98].

3.4. Резюмируем сказанное в пп. 3.1—3 о проекциях центральной темы (3) на различные участки физической зоны в виде схемы 2.

4. Инварианты биологической зоны

Для этой зоны характерен настойчивый интерес поэта к гибридным ситуациям, так или иначе СОВМЕЩАЮЩИМ 'жизнь' и 'смерть'. В частности, обращают на себя внимание поиски убедительных мотивировок 'позитивного отношения к смерти'.

(35) полумертвое живое (с разными оценками): ... *Сидел недвижный, страшно бледный Евгений <...> И он, как будто околдован, Как будто к мрамору прикован, Сойти не может!* [V; 141, 142]; ... с ними грех и знаясь — *В них жизни нет, все куклы восковые* [VII; 138]; *Странную приятность Я находил в ее печальном взоре И помертвевших губах <...> А голос У ней был тих и слаб — как у больной* [VII; 139]; *Мне нравится она, Как, вероятно, вам чахоточная дева Порою нравится. На смерть осуждена, Бедняжка клонится без ропота, без гнева. Улыбка на устах увянувших видна; Могильной пропасти она не слышит зева; Играет на лице еще багровый цвет. Она жива еще сегодня, завтра нет* [III; 319—320]; *Старик Державин нас заметил И, в гроб сходя, благословил* [VI; 165]; ... и циник поседелый <...> *Могильным голосом приветствовал тебя* [III; 217];

(36) полуживое, как бы живое или оживающее мертвое; покидание могил, разговоры из-за гроба; «мертвый хватает живого»: *Долго мертвый меж волнами Плыл качаясь, как живой* [III; 118]; *Приятель твой Вольтер <...> Не успокоившись и в гробовом жилище, Дольше странствует с кладбища на кладбище* [III; 219], ср. тревожный вечный сон Петра в (19); *О, старец грозный! На мгновенье Явись у двери гробовой* [III; 267]; *О жизни мертвый проповедник [череп-чаша с вином]* [III; 72]; *Знакомых мертвецов живые разговоры [книги]* [II; 189]; ср. также сцены свиданий и разговоров с умершими возлюбленными (см. (48в)); *Мне смертию кость угрожала!* [II; 244].

В ряде случаев в (35), (36) средством СОВМЕЩЕНИЯ 'жизни' и 'смерти' служит мотив, широко используемый и в других зонах (психологической, социальной). Это

(37) прѣпасть, вход, дверь и т. п. на территорию полюса неизменность; по одну сторону — свет, тепло, воздух, движение, жизнь, свобода, по другую — мрак, холод, твердый свод, неподвижность, смерть, неволя; оценки колеблются: *Страшен хлад подземна свода Вход в него для всех открыт Из него же нет исхода* [III; 953]; *Мы все сойдем под вечны своды <...> И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть, И равнодушная природа Красюя вечною сиять* [III; 194—195]; *Своды тартара дрожат <...> Там бессмертье, там забвенья <...> Дверь, откуда вылетает Сновидений ложный рой* [II; 319—320]; ср. также каторжные норы и мрачные затворы в (15) (далее в тексте: *Темницы рухнут — и свобода Вас примет радостно у входа* [III; 49]).

В основе ситуаций типа *жива еще сегодня, завтра нет* из (35) лежит

(38) быстрая смена жизни смертью (часто сопровождающаяся сменой движения неподвижностью в физической зоне, ср. (24)—(26)): *Наткнулся мне на шпагу он и замер, Как на булавке стрекоза* [VII; 153]; *Мчатся, сшиблись в общем крике... Посмотрите! Каковы?... Делибаш уже на пике, А казак без головы* [III; 199].

Контраст противоположных состояний в (38) подчеркнут не только стремительностью их смены, но и доведением каждого из них до предела — происходит 'мгновенный переход от максимальной жизненности к полной мертвенности'. Это излюбленное поэтом заострение контраста возможно и при СОВМЕЩЕНИИ 'жизни' и 'смерти' не в последовательности, а в одновременности (см. ниже (39)). 'Жизнь' и 'смерть' могут при этом распределяться между разными персонажами или соотноситься с одним и тем же лицом. В последнем случае психологической мотивировкой часто служит 'упоение гибельной опасностью', сходное — по типу парадоксального СОВМЕЩЕНИЯ полюсов — с теми ситуациями в (34), где 'жар вызывается холодом'.

(39) буйная жизненность на грани смерти (собственной или чужой): (а) упоение гибельной опасностью; (б) любовь ценою смерти; (в) любовь на фоне смерти;

(а) *Увижу кровь <...> Засвищет вокруг меня губительный свинец. И сколько сильных впечатлений Для жаждущей души моей!* [II; 166]; *И хладно руку жмет чуме <...> Клянусь: кто жизнью своей Играл пред сумрачным недугом* [III; 252]; *Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю <...> Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного таит Неизъяснимы наслажденья — Бессмертья, может быть, залог! <...> И девы-розы пьем дыханье — Быть может... полное чумы!* [VII; 180—181];

(б) *Ты пьешь волшебный яд желаний <...> «Погибну», Таня говорит, «Но гибель от него любезна»* [VI; 58, 118]; *Скажите: кто меж вами купит Ценою жизни ночь мою?* [III; 130];

(в) *Когда не буду я повешен, То буду я у ваших ног, В тени украинских черешен* [III; 150]; *А хозяйка ждет милго, Не убитого, живого* [III; 123]; ср. также 'любовные сцены при мертвом' в «Каменном госте» и в «Золотом петушке», отмечаемые Якобсоном (1937: 158—159) и другими исследователями.

У Пушкина представлен и противоположный тип 'приятия смерти' — не через эмоциональный подъем, как в (39а), а через мотив

(40) смерть — путь к желанному покою (переключка с психологической зоной очевидна, ср. (46б), (48в), (53б), (54)): *...кладбище родовое, Где дремлют мертвые в торжественном покое, Где неукрашенным могилам есть простор* [III; 422]; ср. смерть как *радостный покой* в (19), как успокоение и *вечный сон* в (36) и (18); *Быть может, с ризой гробовой Все чувства брошу я земные <...> Не буду ведать сожалений, Тоску любви забуду я?* [II; 255]; ср. также 'любовь к мертвенной красе' в (35) и ниже в (48в).

Если (39) это, так сказать, 'возбуждающая смерть', то (40) — 'смерть умиротворяющая', причем обе оцениваются позитивно.

5. Инварианты социальной зоны

В социальной зоне полюсы $\Theta_{инв}^T$ 'изменчивость/неизменность' предстают в виде противопоставления 'свобода, бунт, хаос/неволя, узда, твердыня', оформляемого уже знакомыми нам разнообразными способами взаимодействия и типами оценки. В частности, характерны ситуации (41)—(43):

(41) негативная неволя, позитивная свобода; позитивное бегство от неволи или разрушение оков и твердынь, см. (25), (31), а также: *Врагу стеснительных условий и оков, Не трудно было мне отыскать от пиров, Где <...> правду пылкую приличий хлад объемлет* [I; 187]; *Сижу за решеткой в темнице сырой <...> «Мы вольные птицы: пора, брат! пора! <...> Туда, где гуляем лишь ветер... да я!»* [II; 276]; *Встань, о Греция, встань <...> Страна героев и богов Расторгла рабские вериги* [III; 169];

(42) (а) негативная свобода, негативный бунт, позитивная неволя; (б) позитивное подчинение мере, узде, позитивная твердыня;

(а) *Свою постылую свободу... [VI; 180]; Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!* [VIII; 364]; *О дева-роза, я в оковах; Но не стыжусь твоих оков* [II; 339]; *Владимир сладостной неволе Предался полною душой* [VI; 83]; *Забыв и роццу и свободу, Невольный чижик надо мной Зерно клюет и брызжет воду, И песнью теиштся живой* [III; 438] (анализ последнего примера в интересующем нас смысле см. у Бочарова (1974: 21 сл.);

(б) *Кобылица молодая <...> Своенравно не скачи. Погоди, тебя заставлю Я смириться подо мной: В мерный круг твой бег направлю Укороченной уздой* [III; 107], ср. в кругу расчисленном светил в (6) и Олегова коня в (25), который смирный стоит под стрелами врагов; *Но нравы укротил наукой* [III; 40]; *Смирив крамолу и коварство* [III; 262]; *И [далее] двинулась Россия, И юг державно облегла, И пол-Эвксина вовлекла [В свои объятия тугие]* [III; 168]; *Сильна ли Русь? Война, и мор, И бунт, и внешних бурь напор Ее, беснуясь, потрясали — Смотрите ж: все стоит она! А вокруг ее волненья пали* [III; 275], ср. нерушимый утес в (33);

(43) более или менее «гармоничное» амбивалентное равновесие свободы и неволи (в плане перевеса и/или оценки): ... *сей двойственный собор: Здесь натиск пламенный, а там шпор суровый, Пружины смелые гражданственности новой <...> Ты видел вихорь бури, Падение всего, союз ума и фурий, Свободой грозною воздвигнутый закон* [III; 218, 219]; *Ты, Горчаков, счастливцев с первых дней, Хвала тебе — фортуны блеск холодный Не изменил души твоей свободной: Все тот же ты для чести и друзей* [II; 426]; сюда же можно отнести примеры 'проглядывания' сквозь решетку и чугунные перилы в (13) и амбивалентные образы гранита, решеток и оград в «Медном всаднике», а также ситуации в (6).

Перекличка между мотивами (41)—(43) и инвариантами физической и психологической зон очевидна. Многочисленны как СОВМЕЩЕНИЯ и пограничные ситуации, так и типологические параллели — результаты применения к различному материалу одних и тех же способов со- и противопоставления полюсов темы. В большинстве случаев соотношения между инвариантами разных зон определяются простейшей пропорцией типа схемы 2: $\frac{\text{'движение'}}{\text{'неподвижность'}} = \frac{\text{'свобода'}}{\text{'неволя'}} = \frac{\text{'страсть'}}{\text{'бесстрастие'}}$. Но, как видно из ряда примеров в (41)—(43), это соотношение может переворачиваться: 'свобода' может наоборот ассоциироваться с 'неподвижно-

стью' и 'бесстрашием', а 'неволя' — со 'страстью' (ср. 'сладостные неволю и оковы' в (42) и 'свободу как неизменность души' в (43)). Возникает характерный мотив 'ига страстей' — тягостного или благотворного, ср. (44), (45):

(44) позитивное освобождение от ига страстей или контроль над ними, превосходительно-отчужденный покой, неприступное равнодушие: *Ушел от их [страстей] мятежной власти, <...> Блажен, кто <...> наконец от них отстал <...> Кто охлаждал любовь — разлукой <...> Когда страстей угаснет пламя, И нам становятся смешны Их своеволие, иль порывы <...> Смирненные не без труда...* [VI; 38, 39]; ср. также многочисленные примеры в (46а), (49б, в), (53)—(55);

(45) позитивное подчинение страстям, гарантирующее покой и даже неприступность: *Любви безумную тревогу.<...> Блажен, кто с нею сочетал Горючку рифм: он тем удвоил Поэзии священный бред <...> А муки сердца успокоил* [VI; 29—30]; *Стократ блажен, кто предан вере, Кто хладный ум уgomонив, Покоится в сердечной неге <...> Но жалок тот, кто все предвидит, Чья не кружится голова...* [VI; 94—95]; *Он сперва хотел победы, Там уж смерти лишь алкал. И кругом свистали стрелы, Не касаясь его; Мимо дротики летали, Шлема меч не рассекал* [III; 384]; *С той поры, сгорев душою, Он на женщин не смотрел <...> С той поры стальной решотки Он с лица не подымал <...> Lumen coelum, sancta Rosa! Воскличал всех громче он, И знала его угроза Мусульман со всех сторон* [III; 161—162];

Пожалуй, до максимума парадоксальное несоответствие пропорций между социальной, физической и психологической зонами доведено в (45): *хладный ум* требуется *уgomонить* (тогда как обычно усмирению подлежат как раз страсти), *горючка* успокаивает, страсть дарует неприступность (источником которой обычно бывает твердость скалы или покорность коня узде, ср. (42б)), причем символом страсти оказывается *решотка!* Это «перекрестное» наложение друг на друга проекций 'изменчивости' и 'неизменности' в разные зоны — еще одно проявление принципа амбивалентности.

6. Инварианты психологической зоны

6.0. В этой зоне основная тема предстает в виде противопоставления 'страсть, вовлеченность, неумеренность/бесстрашие, невовлеченность, мера'. Поскольку общая схема ВАРЬИРОВАНИЯ уже знакома нам по материалу других зон, здесь мы позволим себе ограничиться суммарной картиной. Психологическая зона разработана у Пушкина особенно детально,⁵ так что даже при беглом охвате она займет много места. Основное внимание мы уделим демонстрации нетривиального и специфического для Пушкина интереса и позитивного отношения к полюсу 'бесстрашие', хотя в текстах представлены и более обычные противоположные мотивы.

6.1. Первым рассмотрим мотив

(46) (а) позитивное или негативное бесстрашие, возвышенный, целомудренный или (б) загробный покой; ср. (19), (20), первый пример в (25);

(а) *Здесь город чопорный, унылый, Здесь речи — лед, сердца — гранит; Здесь нет ни ветрености милой...* [II; 211], ср. (12); *Меня смущала строгая краса Ее чела, спокойных уст и взоров, И полные святыни словеса* [III; 254]; *О, жены чистые пророка...* [I; 352]; *... моя Мадона, Чистойшей прелести чистойший образец* [II; 224];

(б) *Блаженны падашие в сраженьи: Теперь они вошли в эдем И потонули в насажденны, Не отравляемом ничем* [I; 356].

Связи ситуации (46б) с мотивами 'смерть — путь к желанному покою' (см. (40)), 'любовь к мертвенной красе' (48в), 'умиленное смирение' (см. (47б) и (49б)), а также типологические параллели с 'неподвижностью' в физической зоне представляются очевидными. Есть в психологической зоне и параллель к ситуациям 'смены' одних состояний другими (знакомым нам по предыдущим зонам, см. (24), (25), (38)). Это — **СОВМЕЩЕНИЯ** 'страсти' и 'бесстрастия' в последовательности:

(47) (а) внезапные переходы от бесстрастия к страсти; (б) остывание или умиленное смирение страстей; (в) воспоминания (позитивные или негативные) о былых страстях;

(а) *... Тянулись тихо дни мои Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви. Душе настало пробужденье: И вот опять явилась ты, <...> И сердце бьется в упоенье* [II; 406—407], ср. (7б);

(б) *Но все прошло! — остыла в сердце кровь <...> Свою печать утратил резвый нрав, Душа час от часу немеет; В ней чувств уж нет. Так легкий лист дубрав В ключах кавказских каменеет* [I; 265—266]; *Но встретясь с ней, смущенный, ты, Вдруг остановишься невольно, Благоговей богомольно Перед святыней красоты* [II; 287]; ср. (7а) и (17);

(в) *С волненьем и тоской туда стремлюся я, Воспомянем упоенный... И чувствую: в очах родились слезы вновь; Душа кипит и замирает* [II; 146]; *Я помню чудное мгновенье...* [II; 406]; *Напрасно чувство возбуждал я <...> Так вот кого любил я пламенной душой С таким тяжелым напряженьем <...> Где муки, где любовь? <...> Для сладкой памяти невозвратимых дней Не нахожу ни слез, ни пени* [III; 20]; *Пускай же вновь сердечных ран Не растравит воспоминанье* [III; 396].

СОВМЕЩЕНИЯ 'страсти' и 'бесстрастия' в одновременности можно сгруппировать в два основных типа ситуаций по признаку 'распределенность/нераспределенность' этих состояний между разными лицами — (48) и (49).

(48) (а) страсть к холодной или сдержанной женщине; (б) бесстрастие на фоне страсти или в условиях, к ней предрасполагающих; (в) любовь к мертвенной красе, загробные свидания;

(а) *Когда в объятия мои Твой стройный стан я заключаю <...> Безмолвна, <...> Ты без участия и вниманья Уныло слушаешь меня* [III; 222], ср. коллизии Дон Гуан — Дона Анна и Онегин — Татьяна в VIII-ой главе; *О, как милее ты, смиренница моя! <...> Ты предаешься мне нежна без упоенья, Стидливо-холодна...* [III; 213];

(б) *Веселья зритель равнодушный, Безмолвно буду я зевать* [VI; 13]; *Ей скучен был и звонкий смех, И шум их ветреных утех* [VI; 43]; *Они сошлись. Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой <...> Он слушал Ленского с улыбкой <...> Он охладительное слово В устах старался удержать... и далее Смиренные не без труда, Мы... см. (10)* [VI; 37—39];

(в) *Дыханья нет из уст ее, но сколь Пронзительно сих влажных синих уст Прохладное лобзанье без дыханья. Томительно и сладко <...> Меновенный*

хлад, как ужас, пробегаёт Мне голову, и сердце громко бьётся, Томительно любовью замирая. И в этот миг я рад оставить жизнь [III; 36], ср. аналогичные мотивы во фрагментах из «Осени» и «Каменного гостя» в (35), а также в (40); Явись, возлюбленная тень <...> Бледна, холодна, как зимний день, Искажена последней мукой <...> Хочу сказать, что все люблю я, Что все я твой: сюда! сюда! [III; 246], ср. также 'явления и разговоры из-за гроба' в (36);

(49) (а) бесстрастная любовь (без претензий на взаимность); (б) счастливое или вынужденное сдерживание страстей; (в) разумное самоограничение (или неприятие меры); (г) прочие двойственные состояния;

(а) Я твой по-прежнему тебя люблю я вновь И без надежд и без желаний [III; 723]; Вы расцвели — с благоговеньем Вам ныне поклоняюсь я. За вами сердцем и глазами С невольным трепетом ношусь. И вашей славою и вами, Как нянька старая, горжусь [II; 285], см. также (10) и (11);

(б) Но в сердце, бурями смиренном, Теперь и лень и тишина, И, в умиленье вдохновенном... [II; 364], ср. 'умиление' в (47б), а также 'целомудренную страсть и сдержанность' рыцаря бедного в (45); И крови спесь уgomони [II; 263]; Рвалась и плакала сначала, С супругом чуть не развелась <...> Привыкла, и довольна стала. Привычка свыше нам дана — Замена счастию она [VI; 45]; Учитесь властвовать собою [VI; 79]; Владею днем моим; с порядком дружен ум; Учусь удерживать вниманье долгих дум [II; 187];

(в) Своей долгией ясный век Еще ты смолоду умно разнообразил, Искал возможного, умеренно проказил; Чредою или к тебе забавы и чины [III; 217]; Юноша! Скромно пируй, и шумную Вакхову влагу С трезвой струею воды, с мудрой беседой мешай [III; 297] (ср., напротив: Мальчик! лей <...> Как дикий скиф хочу я пить <...> Я рад рассудок утопить [III; 390]);

(г) Мне грустно и легко; печаль моя светла [II; 158]; Вы свединить могли с холодною сердечной Чудесный жар пленительных очей [II; 124]; ср. также в печальном сладострастье (10), с любовью набожность умильно сочетать (14), полу-мучительной отрадой [VI; 146], любил <...> с таким тяжелым напряженьем (47в), с каким тяжелым умиленьем Я наслаждаюсь... [VI; 140], с отрадой хоть печальной II; 428] и т. п. амбивалентные смеси чувств.

6.2. Психологическая зона, подобно физической (см. пп. 3.1—4) может быть подразделена на более конкретные аспекты, или участки. Важнейшее деление проходит между материалом, связанным с мотивами 'любовной страсти' (см. (46)—(49)), с одной стороны, и материалом, связанным с 'поэтическим творчеством' как особым типом переживания, с другой. Обращает на себя внимание полный изоморфизм тех и других мотивов, — ср. примеры в (50)—(54), которые повторяют основные схемы ситуаций (46)—(49), а также схему 'превосходительного покоя'.

(50) внезапный приход вдохновения к поэту или внезапное прекращение песен (ср. (47)): Пока не требует поэта <...> Но лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта вострепетает, Как пробудившийся орел... [III; 65], ср. то же в «Я помню чудное мгновенье...» (47а) и в «Пророке»; ... лире я моей Вверял изнеженные звуки Безумства, лени и страстей. Но и тогда струны лукавой Невольно звон я прерывал, Когда твой голос величавый Меня внезапно поражал [II; 212], ср. (47б);

(51) поэт перед лицом холодной возлюбленной или равнодушной толпы (ср. (48)): Зачем поэту Тревожить сердца тяжкий сон? <...> Земных восторгов излиянья, Как божеству, не нужно ей [II; 328—329]; Не так ли ты поешь для холодной красоты? Опомнись, о поэт [III; 50]; Тебе ж [эхо] нет отзвья... Таков И ты, поэт! [II; 276]; Он пел — а хладный и надменный Кругом народ неповаженный Ему бессмысленно внимал [III; 141];

(52) чистое вдохновение без честолюбия и претензий на внимание (ср. (49) 'бесстрастная любовь и т. п.'): *Он любит песнь свою, поет он для забавы, Без дальних умыслов; не ведает ни славы, Ни страха, ни надежд <...> Как он, без отрыва утешно я пою И тайные стихи обдумывать люблю* [III; 66].

Тот же изоморфизм между мотивами 'любовных страстей' и 'поэтического творчества' можно наблюдать и на примере ситуаций, построенных по схеме 'превосходительного покоя', ср. (53) и (54).

(53) превосходительное равнодушие к холодности любимого человека, мотивированное: (а) чисто внутренне, (б) переходом на точку зрения из будущего: (а) = (11) ... *дай вам бог любимой быть другим* [III; 188], ср. также (44); (б) *Я молю; не приближайся К телу Дженни ты своей; Уст умерших не касайся, Следуй издали за ней <...> И когда зараза минет, Посети мой бедный прах; А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах!* [V; 177].

(54) превосходительное равнодушие поэта к мнению толпы, мотивированное: (а) чисто внутренне, (б) переходом на точку зрения из будущего:

(а) *Ты царь: живи один <...> Доволен? Так пускай толпа его [твой труд] бранит <...> И в детской резвости колеблет твой треножник* [III; 223]; то же в финале «Памятника»: ... *Хвалу и клевету приемли равнодушно и т. д.* [III; 424];

(б) *Оплачьте, милые, мой жребий в тишине; Страшитесь возбудить слезами подозренье <...> Когда гроза пройдет, толпою суеверной Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный* [II; 399] [сходство с (53б) простирается до таких деталей, как: *когда зараза минет — когда гроза пройдет*]; *Печален я: со мною друга нет <...> Я пью один <...> Кому ж из нас под старость день Лицея Горжестовать придется одному? Несчастный друг! <...> Пускай же он с отрадой хоть печальной Тогда сей день за чашей проведет, Как ныне я, затворник ваши опальный, Его провел без горя и забот* [II; 424—428] [вечная ипостась поэта возвышается и над теми, кто переживает его]; *Прими ж мои благодаренья, Поклонник мирных аонид, О ты, чья память сохранил Мои летучие творенья; Чья благосклонная рука Потреплет лавры старика!* [VI; 49] [поэт, пользуясь принадлежащей ему вечностью, «похлопывает по плечу» того, кто «похлопывает по плечу» его самого].

Впрочем, границы между личными и творческими переживаниями не столь незыблемы. В примере из «19 октября 1825 г.» в (54б) поэт возвышает до себя и тем самым поднимает над одиночеством и невзгодами своего друга, — подобно тому как в других случаях он сам или его герой оказывается поднятым в 'превосходительное соседство' бога, пречистой девы, царя Петра и т. п. Этот мотив 'соседства с другом-мудрецом, превосходительно взирающим на мир с невовлеченной позиции в стороне' находится, так сказать, на полпути между личными ('дружба') и творческими ('мудрость') аспектами личности. На нем построены следующие два поразительно сходные фрагмента, обращенные к очень разным людям — один (55а) к кн. Юсупову, а другой (55б) — к Чаадаеву.

(55) (а) *Один все тот же ты <...> Я слушаю тебя: твой разговор свободный Исполнен юности <...> Ты, не участвуя в волнениях мирских, Порой насмешливо в окно глядишь на них* [III; 219—221];

(б) *Уж голос клеветы не мог меня обидеть <...> Мне ль было сетовать <...> Когда гордиться мог я дружбою твоею? Благодарю богов: <...> Увижу кабинет, Где ты всегда мудрец, а иногда мечтатель И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель* [II; 188, 189].

7. Замечания о теоретическом статусе инвариантных мотивов

В заключение скажем несколько слов о теоретической проблеме статуса и реальности $\tilde{\Theta}_{инв}$. Как уже говорилось, глубинным нервом всей психологической зоны ПМ Пушкина является интерес к различным сочетаниям 'страсти' и 'бесстрастия' (*mutatis mutandis* то же относится и к другим зонам, а также к ПМ в целом). Семантика рассмотренных выше психологических ситуаций определяется именно этим, а не теми поверхностными, «житейскими», мотивировками, которые варьируются от ситуации к ситуации. Точно так же реальность и единство каждого отдельного $\Theta_{инв}$ — например, 'бесстрастной любви' (*и без надежд и без желаний*) (49а) — основывается на наличии у всех его реализаций общего тематического множителя, закономерно восходящего к более абстрактным инвариантам данного ПМ, а не на полном тождестве поверхностных свойств его реализаций. Еще менее релевантны мотивировки, которые не с полной очевидностью присутствуют даже в поверхностной структуре отдельного текста. Так, применительно к ситуациям 'бесстрастной любви' с большой изобретательностью дебатировалась — но именно дебатировалась! — проблема «искренность или притворство?» (Благой 1931 : 215—219, Ахматова 1936, 1958, Шкловский 1969). Кроме того, в доказательство «неподлинности» этого и ряда других $\tilde{\Theta}_{инв}$ (например, 'любовь ценою смерти' (39б)) выдвигается то соображение, что это ходовые клише романтической любовной риторики. Подыряет ли, однако, 'притворство' глубинную реальность соответствующих мотивов?

Действительно, иногда ситуация 'бесстрастная любовь' мотивируется 'стратегией обольщения' (как в «Каменном госте»). Однако в других случаях ее «реальной» подоплекой будут: 'действительная безнадежность чувства' (начало романа Ибрагима с графиней Д. в гл. I «Арапа Петра Великого»); 'особенности темперамента' («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»); 'внешние обстоятельства' (например, разлука — «На холмах Грузии...»); 'моральные установки' (Татьяна в VIII-ой гл.); 'возвышенная недоступность объекта' («Жил на свете рыцарь бедный...»); 'альтруистические соображения' (песня Мери из «Пира во время чумы», (53б)); 'неглубокость чувства' («Подъезжая под Ижоры...»); и т. д. Что 'притворство' — факт сугубо поверхностный, видно также из того, что оно может быть в том или ином отношении «обратным»: ср. элемент 'самоутешения' в «Я вас любил...», 'попытку позолотить пилюлю для оставленной женщины' в письме Ибрагима к графине Д. в том же «Арапе» или 'благопристойный альбомный комплимент, выдаваемый за

с трудом обуздываемую страсть' в «Нет, нет, не должен я...» и «Когда-то, помню с умилением...» (см. (10) и (49а)).

Помимо этого «наивно-содержательного» возражения есть и противоположное, «искусшенно-формалистическое» возражение, согласно которому автору важны не изображаемые чувства, а сам момент притворства, открывающий определенные возможности художественной игры (ср. Шкловский 1969:223 о литоте и проговаривании в «Я вас любил...»). Но, во-первых, сама 'любовь без желаний' часто дается как вполне реальное состояние, а во-вторых, этот мотив непрерывными переходами связан с другими, реальными (т. е. не содержащими момента притворства) состояниями — 'остывшими страстями', 'страстью перед лицом холодности' и т. п. Другое дело, что установка на амбивалентность, а также соображения выразительности создают сильную тенденцию к СОВМЕЩЕНИЮ полюсов (в частности, 'страсти' и 'отсутствия желаний'), а СОВМЕЩЕНИЕ предрасполагает, среди прочих, к элементу 'притворство' — как в плане выразительности, так и в плане житейских мотивировок.

Ввиду сказанного, подход, основанный на понятии инварианта, представляется своего рода золотой серединой между «наивно-содержательным» и «искусшенно-формалистическим» подходами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. Жолковский — Щеглов, 1975, 1976. В настоящей работе предполагаются известными основные понятия модели: тема, тематический элемент, приемы выразительности (в частности, КОНКРЕТИЗАЦИЯ, ВАРЬИРОВАНИЕ, КОНТРАСТ, СОВМЕЩЕНИЕ) и «словарь действительности», включающий предметную и орудийную сферы (внутри предметной выделяются такие зоны, как физическая, биологическая, психологическая, ...; внутри орудийной — синтаксическая, морфологическая, ...; метрическая, фонетическая, рифмовки, тропы, ...).

2. Психоаналитическим аналогом такого «перевода» является, по-видимому, поведение невротика, которого преследует навязчивая идея или ситуация травмы (= $\Theta_{инв}$), так что он постоянно воспроизводит ее, «вчитывая» ее во все окружающее и происходящее, в частности, Tagesreste (= $\Theta_{лок}$).

3. Здесь и далее в квадратных скобках даются ссылки на страницы Полного собрания сочинений А. С. Пушкина в 16 томах (М., АН СССР, 1937—1949); римской цифрой указывается номер тома; в квадратные скобки в тексте цитат взяты фрагменты, читаемые в этом издании предположительно.

4. Об аналогии между «выведением из себя» медного всадника и «размораживанием» Татьяны в VIII-ой гл. «Евгения Онегина» см. Жолковский, 1976а, ч. 1: 37 сл.

5. Можно было бы вообще считать сердцевиной пушкинского ПМ не абстрактное противопоставление (3), а 'страсть и проч./бесстрастие', трактуя ситуацию физической и биологической зон как своего рода метафоры этой психологической коллизии.

6. 'Милость, милосердие' — вообще один из характерных мотивов, связанных с комплексом 'превосходительного покоя', ср. Лотман, 1962: 16 сл.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова А. А. 1936. «Адолф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии. I. М., с. 91—114.
- Ахматова А. А. 1958. «Каменный гость» Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Том II. М., с. 185—195.
- Берковский Н. Я. 1962. «Русалка», лирическая трагедия Пушкина. → В кн.: Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., с. 357—403.
- Благой Д. Д. 1931. Социология творчества Пушкина. II изд., М.
- Бочаров С. Г. 1974. Поэтика Пушкина. М., «Наука», с. 3—104.
- Гершензон М. О. 1919. Мудрость Пушкина, М.
- Гершензон М. О. 1922. Гольфстрем. М.
- Гершензон М. О. 1926. Статьи о Пушкине. М.
- Жолковский А. К. 1974. К описанию смысла связного текста, V. — Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике ИРЯ АН СССР, вып. 61. М.
- Жолковский А. К. 1976а. К описанию смысла связного текста, VI. Ч. 1—3. — Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике ИРЯ АН СССР, вып. 76—78, М.
- Жолковский А. К. 1976б. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака (к различению структурных и генетических связей). — В кн.: Nilsson, Nils Ake (ред.), Boris Pasternak. Essays. Acta Universitatis Stockholmiensis, 7. Stockholm, с. 67—84.
- Жолковский А. К. 1977. а. Zolkovskij, A. K. On three analogies between linguistics and poetics (semantic invariance; obligatoriness of grammatical meaning; competence vs performance). — *Poetics*, 6, 77—106.
- Жолковский А. К. 1977б. 'Превосходительный покой': об одном инвариантном мотиве Пушкина. — *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* (в печати).
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1975. К понятиям «тема» и «поэтический мир». Труды по знаковым системам. 7. Тарту, с. 143—169.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1976. Математика и искусство (Поэтика выразительности). М., «Знание».
- Лотман Ю. М. 1962. Идеальная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, с. 3—20.
- Слонимский А. Л. 1959. Мастерство Пушкина. М., ГИХЛ.
- Ходасевич Вл. 1924. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., «Мысль».
- Шкловский В. Б. 1969. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». — «Иностранная литература», № 6, с. 218—224.
- Якобсон Р. О. 1973. Roman Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. — В кн.: Roman Jakobson. Questions de poétique. Paris, Seuil, 1973, сс. 152—187. (чешский оригинал — 1937).
- Якобсон Р. О. Jakobson, R. 1959. On linguistic aspects of translation. — В кн.: On translation, Cambridge (Mass.)

ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ

(реконструкция замысла и идейно-композиционная функция)

Ю. М. Лотман

«Повесть о капитане Копейкине» остается, в значительной мере, загадочной вставкой в «Мертвые души». Обычное объяснение трактует ее как вставную новеллу, «которая имеет к сюжету довольно внешнее отношение», но которая «нужна была Гоголю по идейным соображениям. Он показывает, что и на самых «верхах» нет справедливости. Министр, через которого капитан Копейкин, потерявший руку и ногу в Отечественной войне и лишенный средств существования, просил о «монаршей милости», ограничивался обещаниями»,¹ а в дальнейшем прибег к репрессиям. Авторы, затрагивающие эту проблему, видят в Копейкине «маленького человека», жертву самодержавно-бюрократического произвола: «В «Повести о капитане Копейкине» Гоголь выступил с резкой критикой и обличением бюрократических верхов.»² Как это обличение связано с основной темой поэмы, остается неясным. Видимо, неслучайно, что в ряде проблемных работ, посвященных концепции «Мертвых душ», «Повесть» вообще не рассматривается.³

¹ А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века (1-я половина). М., 1970, с. 641.

² Н. Л. Степанов. Гоголь. — В кн.: История русской литературы, т. VII. М.—Л., 1955, с. 218.

³ См., например: Е. Н. Купреянова. «Мертвые души» Н. В. Гоголя (Замысел и его воплощение). — «Русская литература», 1971, № 3. Здесь место «Повести» в поэме определено так: «Следует также учесть, что изображенные в «Мертвых душах» захолустные помещики средней руки отнюдь не были в представлении Гоголя «генералами» русской жизни, он видел в них скорее ее «солдат», т. е. зауряднейших обывателей. Под «генералами» же Гоголь разумел правящий государственный аппарат, его высшие бюрократические сферы. В своем собственном генеральском облики они появляются в первом томе «Мертвых душ» только в «Повести о капитане Копейкине»» (цит. соч., с. 69). Этим характеристика роли «Повести» в поэме ограничивается. Недостаточная убедительность такого истолкования «Повести», видимо, очевидна самому автору. По крайней мере, дословно переноса страницы цитированной выше статьи в изданную позже монографию, Е. Н. Купреянова исключила фразу,

Сатирическая направленность «Повести» в адрес петербургской бюрократии бесспорна. Именно она была причиной цензурных осложнений, затруднивших публикацию «Мертвых душ». Однако трактовка Копейкина как «маленького человека» вызывает сомнения. Может вызвать недоумение, что Гоголь избрал с этой целью не солдата-инвалида (см., например, образ отставного солдата в повести М. Погодина «Нищий» или в «Рассказах русского солдата» Н. Полевого)⁴, а капитана и офицера. Армейский капитан — чин девятого класса, дававший право на наследственное дворянство и, следовательно, на душевладение.⁵ Выбор такого героя на амплу положительного персонажа натуральной школы странен для писателя со столь обостренным «чувством чина», каким был Гоголь. Преувеличением кажется и мысль Н. Л. Степанова о том, что образ капитана Копейкина является «выражением глубокого недовольства *широких масс*»⁶ (курс. мой. — Ю. Л.).

Представление о «Повести» как о вставной новелле, механи-

содержащую упоминание «Повести о капитане Копейкине» (см.: Е. Н. Купреянова, Г. П. Макогоненко. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 303).

⁴ Последняя повесть особенно знаменательна, поскольку содержит непосредственную переключку с X главой «Мертвых душ», свидетельствуя о том, что, работая над «Повестью», Гоголь держал в памяти рассказ Полевого, который он, вероятно, прочел в 1834 г. Здесь отставной солдат-инвалид говорит про Наполеона: «Правда ли, ваше благородие, будто теперь отправили его за море, за окян, на кипучую морскую пучину? Что-то не верится! Ведь, наше место свято, говорят, он антихрист, и скоро настанет кончина мира, и он опять выйдет?» (цит. по: Русские повести XIX века, 20-х — 30-х годов. Т. 2. М.—Л., 1950, с. 47). Ср. у Гоголя слова «пророка», который «возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет миром» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., VI, 206). При сходстве основной сюжетной ситуации: герой-инвалид, оставленный без помощи, — такое текстуальное совпадение подчеркивает сознательно-творческий характер того, что Копейкин сделан офицером.

⁵ К девятому классу принадлежит и титулярный советник Башмачкин. Однако именно здесь проявилось существенное различие, свидетельствующее, какое значение имеет «поэтика чина» у Гоголя. В штатской службе дворянство, а, следовательно, и право душевладения, начиналось (до указа 11 июня 1845 г., усложнившего этот порядок) с восьмого класса, а для военных — с первого обер-офицерского чина, т. е. с 14 класса. Башмачкин назван «вечным титулярным советником» — ему никогда не перешагнуть через рубеж, отделяющий его от дворян. Это кладет глубокую социальную черту между ним и Копейкиным. Не случайно коллежский асессор Ковалев, который лишь одним рангом выше Башмачкина, т. е. принадлежит к восьмому классу, — человек совсем другого мира и иной социальной психологии. Между тем, между «*маиором*» Ковалевым и *капитаном* Копейкиным социальная разница юридически не ощущалась, а фактически военный мундир обеспечивал Копейкину гораздо более почетное положение в обществе той поры, чем виц-мундир Ковалева, который хоть и называл себя, «чтобы более придать себе благородства и веса», маиором, на самом-то деле был коллежским асессором.

⁶ Н. Л. Степанов, цит. соч., с. 217.

чески включенной в текст поэмы и сюжетно не связанной с ее основным ходом, противоречит высказываниям самого автора: цензурный запрет «Повести» поверг Гоголя в отчаяние. При этом автор неоднократно подчеркивал, что «Повесть о капитане Копейкине» — органическая часть поэмы. Поэма без нее и она без поэмы теряют смысл. В письме Н. Я. Прокоповичу от 9 апреля 1842 г. Гоголь писал: «Выбросили у меня целый эпизод Копейкина, для меня очень нужный, более даже, нежели думают они.»⁷ На другой день он писал Плетневу: «Уничтожение Копейкина меня сильно смутило! Это одно из лучших мест в поэме, и без него — прореха, которой я ничем не в силах заплатать и зашить.»⁸ В тот же день цензору Никитенко: «Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем заплатать ту прореху, которая видна в моей поэме.»⁹ Итак, с одной стороны, исследовательское — «имеет к сюжету довольно внешнее отношение», а, с другой, авторское — одно из лучших мест, удаление которого образует прореху, которой не зашить.

Показательно, что ради сохранения «Повести» Гоголь пошел на ослабление ее обличительного звучания, что он вряд ли сделал бы, если бы, лишенная какой-либо сюжетной связи с основным действием, она была бы нужна лишь для этого обличительного момента. В письме Плетневу, цитированном уже выше, Гоголь писал: «Я лучше решил переделать его, чем лишиться вовсе. Я выбросил весь генералитет, характер Копейкина означил сильнее, так что теперь видно ясно, что он всему причиною сам и что с ним поступили хорошо.»

Какова же связь вставной новеллы со всем художественным миром поэмы Гоголя?

* *
*

Сюжет «Мертвых душ» был дан Гоголю Пушкиным. Однако детали переданного Пушкиным замысла нам не известны. Между тем, трудно себе представить, чтобы поэт просто сказал Гоголю две-три фразы, характеризующие плутню ловкого приобретателя. Вероятно, разговор строился как устная импровизация, в ходе которой Пушкин развивал перед Гоголем сюжетные возможности, вытекающие из данной коллизии. Трудно представить, чтобы писатель, предлагая сюжет большого произведения другому писателю, не прикинул, как бы он сам развернул интри-

⁷ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Т. XII, Изд. АН СССР, 1952, с. 53. В дальнейшем сокращенно: Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. с обозначением тома и с.

⁸ Там же, с. 54.

⁹ Там же. Ср.: «Без Копейкина я не могу и подумать выпустить рукописи» (там же, с. 55).

гу, столкнул характеры, построил некоторые эпизоды. Так же трудно представить себе психологически, чтобы Гоголь загорелся от двух-трех холодных сказанных фраз — вероятно, имел место увлекательный разговор. Мы можем попытаться реконструировать некоторые его контуры. Трудно предположить, чтобы Пушкин говорил о темах, которые никогда до этого его не тревожили и к которым он, в той или иной форме, никогда не обращался в своем собственном творчестве: в развитии художественных идей есть логика, и новая мысль, как правило, — трансформация некоего исходного инварианта. В этом смысле многообразные сюжеты одного автора очень часто могут быть описаны как единый сюжет, выявившийся в некоторой сумме вариантов. Трудность состоит в том, чтобы сформулировать правила трансформации, которые позволят идентифицировать внешне весьма различные сюжеты. Следовательно, в замыслах Пушкина могли отложиться сюжетные моменты, которые фигурировали также и в рассказе о мертвых душах. Вместе с тем, знакомство с творческой манерой Пушкина убеждает, что он был весьма сдержан в разговорах, касающихся сюжетов, находившихся у него «в пальцах». Делился он, как правило, замыслами, которые решительно оставил или «отдавал». Следовательно, интерес для нас представляют те сюжеты, над которыми Пушкин думал, но которые к моменту передачи Гоголю замысла «Мертвых душ» уже были оставлены. Рассмотрим некоторые из них.

Тема разбойника долго занимала Пушкина.

Вопрос о литературных корнях этой темы, с одной стороны, и о связи ее с социальными проблемами русской жизни и биографическими наблюдениями самого Пушкина, с другой,¹⁰ рассматривался в научной литературе достаточно полно.

Для нас сейчас достаточно отметить, что образ разбойника в сознании Пушкина шел рука об руку с фигурой не лишнего автобиографических черт персонажа высокого плана, представившего то в облике байронического героя, то как петербургский денди, то преображаясь в дворянина XVIII столетия. Иногда эти два персонажа шли рядом в едином сюжетном развитии, иногда сливались в одну фигуру или появлялись в результате раздвоения единого образа. В основе лежала романтическая типология характеров с ее разделением героев на разочарованных индивидуалистов, утративших жажду жизни, сочетающих безмерную гордыню с преждевременной смертью души, и кипящих страстями детей природы, слитых с диким и страстным народом, наивных, неукротимых, жестоких и простодушных. Первый легко принимал черты бунтаря, принадлежащего к вершинам общества и

¹⁰ Обзор исследовательской литературы см.: В. Б. Сандомирская. Поэмы. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 370—379.

цивилизации, второй ассоциировался с мятежником из народной среды.

Если не считать «Кавказского пленника», где оппозиция: «принадлежащий миру цивилизации, пораженный «преждевременной старостью души» (XIII, 52)¹¹ Пленник ↔ дикие и вольные горцы» еще только намечает интересующее нас противопоставление, впервые оно появляется в тот момент, когда герой нереализованного замысла «Поэмы о волжских разбойниках» разделяется на Гирея из «Бахчисарайского фонтана» и Разбойника из «Братьев-разбойников». В период работы над центральными главами «Евгения Онегина» противопоставление это приняло характер: «петербургский денди ↔ разбойник». Явный параллелизм между разбойником из баллады «Жених» и Онегиным из сна Татьяны убедительно свидетельствует о связи этих образов в сознании Пушкина. Однако, если вспомнить, что ряд совпадений связывает эти два текста с третьим — «Песнями о Стеньке Разине», то делается очевидным, что разбойник интересует Пушкина как фигура, связанная с бунтарскими возможностями народа.

В период работы над последними главами романа Пушкин был увлечен романом Бульвера-Литтона «Пэлем, или Приключения джентльмена». Его увлекла фигура денди, однако, бесспорно, что внимание его было привлечено и к тому, что в ходе сюжетного развития в романе показывается соприкосновение сливок английского дендизма с героями уголовного мира, в результате чего вырисовывается проблема: «джентльмен и разбойник».

«Евгений Онегин» был закончен несколько неожиданно для самого автора: известно, что шестую главу он рассматривал как завершающую первую часть романа. Это заставляет предполагать, что вторая часть мыслилась приблизительно в том же объеме, что и первая. Мы не будем строить предположений о том, каково должно было бы быть продолжение романа (тем более, что гипотез этого рода предложено уже вполне достаточное количество). Остановимся лишь на некоторых общих показателях оставленного замысла. Можно предположить, что роман был сокращен не за счет отбрасывания каких-либо эпизодов после конечного свидания Онегина и Татьяны, а в результате редукции части между дуэлью и этим свиданием. Свидетельство Юзефовича, столь часто цитируемое исследователями, согласно которому Онегин должен был попасть на Сенатскую площадь и погибнуть в Сибири или на Кавказе, слишком кратко и неопреде-

¹¹ Все ссылки на тексты Пушкина даются по «большому» академическому изданию полного собрания сочинений, тт. I—XVI, изд. АН СССР, 1937—1949 с обозначением в тексте тома (римск.), полутама (арабск.) и страницы (арабск.).

ленно, чтобы выводить из него конкретные реконструкции текста. Вся эта, идейно крайне весомая часть повествования могла у Пушкина уместиться в одном абзаце, как это, например, произошло с концовкой «Выстрела». Если бы мы знали о ней в чем-либо пересказе, то легко могли бы себе вообразить и драматические события противоречий в лагере восставших греков, и сцену казни Владимиреско, и бегство Ипсиланти, покинувшего своих единомышленников — всю цепь событий, которые привели к трагической битве под Скулянами. События эти были Пушкину прекрасно известны и, в свое время, очень его волновали. Легко можно было бы представить и те сюжетные коллизии, которые могли бы возникнуть от введения в гущу исторических фактов мрачной романтической фигуры Сильвио. Однако Пушкин, как известно, вместил все это содержание в лаконичную фразу: «Предводительствовал отрядом этеристов и убит в сражении под Скулянами» (VIII, 1, 74). Что же касается десятой главы, то сохранившиеся рукописи не позволяют судить о сюжетной и генетической связи ее с «Путешествием Онегина» (композиционное место главы именно как «десятой», т. е. последней, ничего не означает для определения ее сюжетной роли, поскольку заключительная глава, можно полагать, была задумана как расположенная вне сюжета, как своеобразное приложение, имеющее характер дневника Онегина, с которым, видимо, генетически и связана). Это предположение может объяснить и — единственный в романе случай! — упоминание Пушкина в третьем лице («Читал свои ноэли Пушкин»), и задевший декабристов, но игнорируемый исследователями оттенок иронии в повествовании о людях 14 декабря, особенно явный на фоне патетических стихов о Наполеоне.

В окончательном — известном нам, сокращенном и переделанном — тексте «Путешествия Онегина» события демонстративно отсутствуют, во время путешествия с Онегиным ничего не случается. Это и оправдывает рефрен: «Тоска, тоска!». Однако первоначальный замысел едва ли был таким. Об этом свидетельствует, например, хронологическая неувязка — неоправданно долгое и ничем не объясненное пребывание Онегина на юге: он оставил Петербург «Июля 3 числа» <1821 г.> (VI, 476), а в Крым прибыл «три года по<сле> вслед за мн<ою>» (VI, 489). Пушкин был в Крыму с 15 августа по середину сентября 1820 г. Итак, в Крыму Онегин оказался летом-осенью 1823 г. Что делал Онегин два года на Волге и Кавказе?

Между тем, очевиден интерес Пушкина в конце 1820-х — 1830-х гг. к замыслам обширного авантюрного повествования. Следы такого замысла можно отыскать в некоторых особенностях сохранившегося текста «Путешествия Онегина»: Пушкин ведет своего героя из Москвы, через Макарьевскую ярмарку по

Волге на Кавказ. Если учесть, что сюжетно такой маршрут ничем не мотивирован, он производит странное впечатление: так в пушкинскую эпоху на Кавказ никто не ездил, да и самому Пушкину путь этот был совершенно незнаком и не связан для него ни с какими *личными* воспоминаниями. Однако Волга была устойчиво связана с фольклорными и литературными ассоциациями: с разбойничьей темой, образами Степана Разина и Пугачева. Оба эти образа отраженно возникают в дошедшем до нас тексте — в песнях бурлаков:

... поют <...>
Про тот разбойничий приют
Про те разъезды удалые
Как Ст<енька> Раз<ин> в старину
Кровавил Волжскую волну

Поют про тех гостей незваных
Что жгли да резали... (VI, 499).

Кавказ также окружен был ассоциациями романтического разбойничества. Если прибавить, что, по одной версии в начале пути (Новгород), а, по другой — в конце (Одесса, предположение А. Гербстмана) Онегина ждало посещение военных поселений, что Петербург и Одесса были местами встречи героя и автора, а возможно (это предположение вытекает из X главы), героя и «умных», членов Союза Благоденствия, то возникает смена пестрых картин, дающих основание для развертывания сложного сюжета, ставящего Онегина между миром дворянской культуры во всей ее полноте и сложности и народной «разбойничьей» вольтницей. Одновременно возникала психологическая антитеза «джентльмена» и «разбойника». Вся эта реконструкция носит сугубо гипотетический характер, но она отвечает тому интересу к соединению авантюрного многопланового сюжета с широкой картиной русского общества, который отчетливо характеризует большинство незавершенных замыслов Пушкина этой поры.

Рубеж между 1820—1830 гг. отличается в творчестве Пушкина богатством и разнообразием нереализованных замыслов. Некоторые из них дошли до нас в виде планов и набросков, другие известны лишь по названиям. В ряде случаев реконструкция, хотя бы самая общая, творческого замысла Пушкина кажется невозможной. Однако, если представить, что на некотором абстрактном уровне эти замыслы могут быть рассмотрены как варианты единого архисюжета, и научиться распознавать за трансформациями творческой мысли архетипические образы, то мы можем надеяться получить дополнительные данные для относительно вероятных реконструкций.

Антитетическая пара «джентльмен — разбойник» выступает перед нами в целом ряде замыслов. В их числе и наброски поэмы по «Рукописи найденной в Сарагоссе» Потоцкого («Альфонс садится на коня»; возможно, к этому же сюжету следует отнести и замысел об Агасфере: «В еврейской хижине лампада...»), и рефлекс сюжета о Пэлеме (см. дальше) и, вероятно, сюжета о кромешнике. При этом антитетические образы могут сливаться в единое противоречивое целое джентльмена-разбойника. Со своей стороны, образ джентльмена имеет тенденцию двоиться на «Мефистофеля» и «Фауста», образы духа зла и скучающего интеллектуала. Когда они синтезируются, в облике «джентльмена» выступают демонические, дьявольские черты, при расчленении активизируется антитеза злой деятельности и пассивно-эгоистической бездеятельности. В слитом виде образ этот часто наделяется чертами бонапартизма, что, естественно, приводит и к возможности вычленения из него антитезы: «злая, эгоистическая активность и добрая, альтруистическая активность». Двигателем первого рода персонажей является эгоизм (= корысть), а второго — альтруизм (= любовь). В разных комбинациях черты этого архитипа (денди) выявляются в Онегине, Сильвио (слитно), а в форме антитетического противопоставления: Мефистофель и Фауст («Сцена из Фауста»), Павел и Варфоломей («Уединенный домик на Васильевском»), Влюбленный бес и молодой человек (план «Влюбленного беса»), Швабрин и Гринев. На другом уровне архисюжета возможность синтеза джентльмена и разбойника могла дать варианты типа «Дубровский» (акцент на альтруистическом варианте) или «Германн» (акцент на эгоистическом варианте «джентльмена»). На этом фоне возможна реконструкция некоторых замыслов. Особенно существенны здесь замыслы «Романа на кавказских водах» и «Русского Пелама». Последние два близки к тому кругу идей, которые, видимо, отпочковались от онегинского ствола. Характерны они и тем, что тема «онегинский герой ↔ разбойник» здесь органически переплетается с декабристской.

В «Романе на кавказских водах» впервые появляется упоминание «Пэлема»: «Якуб.<ович> сватается через брата Pelham — отказ.-дуэль» (VIII, 2, 966)¹². Имя Пэлема вписано Пушкиным

¹² Анализ сюжета «Романа на кавказских водах» см.: Н. В. Измайлов. «Роман на кавказских водах». Неосуществленный замысел Пушкина. — В кн.: Н. В. Измайлов. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975; Л. С. Сидяков. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 104—107. Возможность синтеза разнообразных тенденций в образе Якубовича демонстрируется тем, что в устных рассказах о нем Пушкин мог сливать автобиографический элемент с разбойничьим, то есть импровизировать о себе как о разбойнике. См. в письме А. А. Бестужеву 30 ноября 1825 г. слова Пушкина: «Якубович <...> герой моего воображения». «Когда я вру с женщинами, я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе» (XIII, 244).

позже, и смысл его не совсем ясен. Однако, в целом, характерно перемещение сюжета из одного пласта в другой: светский, разбойничий, декабристский (главный герой — декабрист Якубович; имя его Пушкин, видимо, собирався в дальнейшем изменить, сохранив Якубовича лишь как прототип). Сюжетные узлы типично авантюрные: сватовство, похищение, дуэль, черкесские нападения, помощь верных кунаков. Видимо, должен был быть заново переигран старый сюжет «Кавказского пленника»: в одном из вариантов плана появляется запись: «...предает его черкесам. Он освобожден (Казачкою — Черкешенкою)» (VIII, 2, 967). Якубович в этом замысле близок к образу Дубровского — соединению джентльмена и разбойника в одном лице. Это вызывает родственное двойничество. — Дубровский как Дефорж живет в доме Троекурова, как атаман разбойников — в лесу, днем он француз, ночью он грабит помещиков, ночью он Дубровский, разбойник и народный мститель. Якубович — днем русский офицер на кавказских водах, влюбленный в Алину, ночью он черкес, участник разбойничьих набегов на русские поселения. Отметим, что сочетание образа разбойника с мотивом влюбленности и похищения возлюбленной будет исключительно устойчивым.

Однако наибольший интерес для нас представляет замысел «Русского Пелама». Сюжет этот неоднократно привлекал внимание исследователей.¹³ Однако рассматривался он, преимущественно, в двух аспектах: исследователей интересовала интригующая характеристика «Общество *умных* (И. <лья> Долг. <оружей>, С. <ергей> Труб. <ецкой>, Ник. <ита> Мур. <авьев> etc.)» (VIII, 2, 974) или поиски прототипов и исторических реалий. Не привлекал внимания вопрос: почему герой именуется русским Пеламом и как в свете этого можно реконструировать сюжет.

Герой романа Бульвера-Литтона — аристократ и денди, законодатель моды, и часть романа проходит в кругу высшего общества Парижа и Лондона. Однако другая часть жизни героя протекает в притонах, в самом сомнительном обществе. В пушкинском замысле судьба «русского Пелама» (позже Пельмова), проводя его через все слои современного ему общества, связывает с разбойником-дворянином Федором Орловым. Фигура эта, ключевая для замысла Пушкина, как ни странно, внимания исследователей не привлекла.

Федор Федорович Орлов, брат А. Ф. и М. Ф. Орловых, — ¹⁴

¹³ См.: Сидяков, сс. 150—155; П. М. Казанцев. К изучению «Русского Пелама» А. С. Пушкина. — Временник Пушкинской комиссии, 1964, Л., 1967.

¹⁴ Пушкин был знаком с четырьмя из пяти внебрачных, позже легитимированных сыновей (от двух матерей) екатерининского вельможи Ф. Г. Орлова: Алексеем, Михаилом, Федором и Григорием.

лицо историческое и личный знакомец Пушкина. Знакомство их произошло в Кишиневе и имело близкий приятельский характер.¹⁵ Сведений о жизни Ф. Орлова у нас мало, и факт превращения его в разбойника, пойманного и прощенного лишь по ходатайству его брата — любимца и личного друга Николая I Алексея Орлова, — ничем, кроме записей Пушкина, не подтверждается. Обычно предполагается, что наименование героя Федором Орловым лишь условно указывает на прототип, послуживший для автора основой для задуманной им литературной коллизии. Однако это, вероятно, не так. Прежде всего уточним время возникновения замысла романа. Обычно оно устанавливается на основании водяного знака бумаги («1834») и определяется как «вероятно, 1834 г.»¹⁶

Эту дату можно подкрепить более точными соображениями. Замысел Пушкина возник, насколько можно судить, вскоре после смерти Ф. Орлова (герой романа Пельмов в одном из планов назван «исполнителем завещания Федора Орлова», см. VIII, 2, 975). Орлов скончался осенью 1834 г. Об этом свидетельствует «извещение», опубликованное его братом Михаилом Федоровичем Орловым в № 84 «Московских ведомостей» за 1834 г.: «С душевным прискорбием извещая о кончине родного брата моего полковника Федора Федоровича Орлова, я, нижеподписавшийся, объявляю, что отказываюсь совершенно от приходящейся мне части оставшегося после него имения, и не будучи намерен вступить во владения оной, представляю оную на уплату его кредиторов, буде таковые явятся с законными документами. Отставной генерал-майор Михаил Федорович сын Орлов».¹⁷ Формула газетного извещения имела условный характер: она означала отказ от оплаты долгов умершего родственника — совершенно очевидно, что кроме долгов после Федора Орлова никакого имущества не осталось.

Вряд ли история о разбойничестве Федора Орлова и о спасшем его вмешательстве брата Алексея Федоровича — личного друга императора Николая, чье заступничество спасло другого брата, декабриста Орлова, от Сибири, вымышлена, хотя документальных свидетельств нам обнаружить не удалось. Однако в 1831 г. он вызвал интерес III отделения, которое собирало данные о его долгах и поведении (см., напр., «О денежной претензии портного Германа на подполковнике Орлове»¹⁸; дела — 1831

¹⁵ М. А. Цявловский. Книга воспоминаний о Пушкине. М., 1931, с. 66 и сл.

¹⁶ Л. С. Сидяков. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973, с. 148.

¹⁷ Цит. по вырезке из архива Полторацкого, ГБЛ, рукописный отдел, ф. 233 (Полторацкого), к. 39, ед. хр. 9, л. 1.

¹⁸ ЦГАОР, ф. 109, гг. 1831—1832, опись, ф. III, отд. 2 экспедиция.

года; к сожалению, дела не дошли). Ф. Орлов был страстный игрок, горячий, несдержанный человек. В одном из вариантов плана вводится мотив его самоубийства: «доходит до разбойничества, зарезывает Щепочкина; застреливается (или исчезает)» (VIII, 2, 975). Подлинные обстоятельства смерти Ф. Орлова нам неизвестны. Даже если эта смерть была естественной, Пушкин не погрешил против психологической истины характера и биографической точности, лишь сместив обстоятельства. Ему, конечно, был известен эпизод с нашумевшим покушением Ф. Орлова на самоубийство в 1812 г. А. Я. Булгаков записал в дневнике 24 января 1812 г.: «Вчера младший сын графа Федора Григорьевича Орлова, Федор, проиграв 190 тысяч в карты, застрелился; но как пистолет был очень набит и заряжен тремя пулями, то разорвало ствол и заряд пошел назад и вбок. Убийца спасся чудесным образом; однако ж лицо все обезображено. Он останется жив, однако. Странно будет лет через 20 сказать: вот человек, который в 1812 году застрелился.»¹⁹

Пушкин заинтересовался своим старым знакомцем не только потому, что этот последний был отчаянная голова, один из самых отпетых «шалунов» в гвардии. Это был новый вариант занимавшего Пушкина типа дворянина-разбойника. После Дубровского — Швабрина Ф. Орлов был новым звеном в цепи пушкинских героев этого рода.

Однако у реального Ф. Орлова была одна особенность, резко выделявшая его в этом ряду: он был герой Отечественной войны 1812 г. и инвалид, потерявший в бою ногу. Пушкин знал его уже игроком и гуляка с одной деревянной ногой.

Об обстоятельствах военной жизни Ф. Орлова нам известно следующее. Н. Н. Муравьев писал в своих записках: «Под Бородиным было четыре брата Орловых, все молодцы собой и силачи. Из них Алексей служил тогда ротмистром в конной гвардии. Под ним была убита лошадь, и он остался пеший среди неприятельской конницы. Обступившие его четыре польских улана дали ему несколько ран пиками, но он храбро стоял и отбивал удары палашиком; изнемогая от ран, он скоро бы упал, если бы не освободили его товарищи, князя Голицыны, того же полка. Брат его Федор Орлов, служивший в одном из гусарских полков, подскакав к французской коннице, убил из пистолета неприятельского офицера перед самым фронтом. Вскоре после того он лишился ноги от неприятельского ядра. Так, по крайней мере, рассказывали о сих подвигах, коих я не был очевидцем. Третий брат Орловых, Григорий, числившийся в кавалергардском полку

¹⁹ Русский архив, 1867, стр. 1362—1363. То же Булгаков писал в письме брату, см.: Русский архив, 1900, кн. II, № 5, стр. 7. Запись сделана в январе и, следовательно, последняя фраза не имеет отношения к войне и означает: «Вот человек, который 20 лет тому назад застрелился».

и находившийся при одном из генералов адъютантом, также лишился ноги от ядра. Я видел, когда его везли. Он сидел на лошади, поддерживаемый под мышки казаками, оторванная нога его ниже колена болталась, но несколько не изменившееся лицо его не выражало даже страдания. Четвертый брат Орловых, Михайла, состоявший тогда за адъютанта при Толе, также отличился бесстрашием своим, но не был ранен.»²⁰

Н. Н. Муравьев — исключительно точный мемуарист, отличающийся то, что он сам видел, от рассказов других лиц. Поэтому некоторые неточности, вкравшиеся в его свидетельство (Ф. Орлов ноги под Бородином не терял) не снижают достоинства его показаний: они свидетельствуют, что вокруг имен братьев Орловых, в том числе и Федора, существовал гвардейский (все четыре брата служили в гвардии) фольклор, окружавший их ореолом лихости и героизма.

Ноги Федор Орлов лишился позже. Историк Сумского гусарского (позже 3-го драгунского) полка, описывая неудачную, почти катастрофическую для союзников, битву под Бауценом, свидетельствует: «При этом нельзя не отметить особенно смелую атаку штабс-ротмистра Орлова с одним эскадроном Сумского полка. Завидя наступление французской конницы, он с эскадроном врубился в центр ее <...> Орлов во время этого славного дела лишился ноги, но подвиг его был оценен и он награжден орденом св. Георгия 4-го класса.»²¹ Позже, 20 апреля 1820 г., Ф. Орлов, уже служивший в л.-гв. уланском полку, был из ротмистров произведен высочайшим приказом в полковники,²² но фактически был не в строю, а находился при брате Михаиле Орлове. Кутя и играя в карты, он не был, однако, чужд веяньям времени и вступил в известную в истории декабризма масонскую ложу «Соединенных друзей» в Петербурге.²³ Однако к политико-экономическим разговорам брата Михаила относился иронически, предпочитая им партию биллиарда. 1 марта 1823 г. он был уволен от службы «в чистую» «за ранами с мундиром»,²⁴ что, очевидно, явилось результатом опалы Михаила Орлова и кишиневского разгрома.

Таким образом, когда Пушкин обдумывал план «Русского Пелама», собираясь ввести в роман Ф. Орлова, в его воображе-

²⁰ Русский архив, 1885, ч. III, № 10, стр. 259.

²¹ П. Голодолинский. История 3-го драгунского Сумского его королевского высочества наследного принца датского полка, ч. II. М., 1902, с. 132; см. также, ч. III, № 346 в «Списке офицеров на 1814 г.».

²² П. О. Бобровский. История лейб-гвардии уланского ея величества государыни имп. Александры Феодоровны полка. Приложение к т. II. СПб., 1903, с. 310.

²³ «Русская старина», 1907, № 7, с. 208.

²⁴ П. О. Бобровский, с. 310.

нии вставал образ хромоногого, на деревянной ноге, разбойника — героя войны 1812 г.

Работа над «Русским Пеламом» совпадала с временем наиболее интенсивного общения Пушкина и Гоголя. В «Авторской исповеди» Гоголь рассказал о том, как Пушкин убеждал его приняться за обширное повествование «и в заключение всего отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то вроде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет «Мертвых душ»».²⁵ Разговор этот мог происходить, вернее всего, осенью 1835 г. 7 октября того же года Гоголь, явно продолжая устную беседу, писал Пушкину, что он уже «начал писать Мертвых душ».²⁶ Осень 1835 г. — это время, когда остановилась работа Пушкина над «Русским Пеламом». Можно предположить, что это и есть тот «сюжет» «вроде поэмы», который Пушкин отдал Гоголю, говоря, что он «дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество разнообразных характеров».²⁷ Видимо, Пушкин не просто пересказывал Гоголю (и уж, тем более, не читал по бумаге) дошедшие до нас планы «Русского Пелама» — он импровизировал на эту тему. В какой-то момент он мог вспомнить известный ему, согласно рассказу П. И. Бартенева, случай мошенничества с мертвыми душами (такой случай был известен и самому Гоголю)²⁸. По крайней мере, авторитетное свидетельство Гоголя недвусмысленно указывает, что сюжет, подаренный Пушкиным, не был для поэта мимолетным, только что пришедшим в голову замыслом. Однако никаких следов планов чего-либо более близкого к «Мертвым душам» в рукописях Пушкина не сохранилось. Между тем, Пушкин всегда «думал на бумаге», и самые летучие планы его отлагались в виде рукописей. Рукописи же последних лет сохранились хорошо, и таинственное исчезновение из них всяких следов «отданного» замысла само по себе нуждается в объяснении.

Гоголь, конечно, не собирался просто пересказать пушкинский сюжет своими словами: весьма интересны не только совпадения, но и несовпадения, позволяющие судить о глубине различий между творческим миром Пушкина и Гоголя. Наиболее тесное соприкосновение пушкинского замысла и гоголевского воплощения сохранилось в фигуре Ф. Орлова — капитана Копейкина.

²⁵ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., VIII, 440. Подробный анализ «пушкинских замыслов» Гоголя, см.: В. Э. Вацуро. «Великий меланхолик» в «Путешествии из Москвы в Петербург». Временник Пушкинской комиссии 1974. Л., 1977.

²⁶ Там же, X, 375.

²⁷ Там же, VIII, 440.

²⁸ Свод данных см. в комментариях В. А. Жданова и Э. Е. Зайденшнур. Полн. собр. соч., VI, 900—901.

Образ Копейкина постепенно приспособлялся к цензурным условиям, сначала в порядке автоцензуры, потом — в результате давления на автора требований цензора Никитенко. В этом отношении наибольший интерес представляют ранние редакции. В них Копейкин сохраняет черты, сближающие его с Дубровским: Копейкин оказывается не просто атаманом разбойников, а главой огромного отряда («словом, сударь мой, у него просто армия [какая-нибудь]»).²⁹ Особое место Копейкина в ряду разбойников-народных мстителей в литературе тех лет в том, что его месть целенаправленно устремлена на бюрократическое государство: «По дорогам никакого проезда нет, и всё это, собственно, так сказать, устремлено на одно только казенное. Если проезжающий по какой-нибудь, т. е. своей надобности — ну, спросит только, зачем — да и ступай своей дорогой. А как только какой-нибудь фураж казенный, провиант или деньги, словом, [можете себе представить] всё, что носит, так сказать, имя казенное, спуска никакого. Ну, можете себе представить, казне изъян ужасный.»³⁰

Обращает на себя внимание, что во всем этом эпизоде нелепые обвинения, которые выдвигаются в адрес Чичикова, странные применительно к этому персонажу, близко напоминают эпизоды «разбойничьей» биографии Ф. Орлова в замыслах Пушкина: и тот и другой (один в воображении губернских дам, другой, по замыслу Пушкина, вероятно, отражающему некоторую реальность) похищают девицу. Деталь эта у Пушкина является одной из основных и варьируется во всех известных планах «Русского Пелама», она же делается основным обвинением губернских дам против Чичикова.

Каково же действительное отношение Чичикова к капитану Копейкину? Только ли странная ассоциация идей в голове почтмейстера города N, упустившего из виду, что у Чичикова и руки и ноги — все на месте, оправдывает появление этого персонажа в «Мертвых душах»? Чичиков — приобретатель, образ совершенно новый в русской литературе тех лет. Это не означает, что у него нет литературных родственников. Проследим, какие литературные имена вспоминаются в связи с Чичиковым или какие ассоциации в поэме: он вызывает, не отличая пока серьезных от пародийных (пародийная ассоциация — вывернутая наизнанку серьезная).

1. Чичиков — романтический герой светского плана. Чичиков «готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремину».³¹ Подвыпив, он «стал читать Собакевичу послание

²⁹ Н. В. Гоголь, VI, 528.

³¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., VI, с. 166.

³⁰ Там же, 529—529.

Вертера к Шарлотте».³² К этому же плану героя поэмы относится и письмо к нему неизвестной дамы.

2. Чичиков — романтический разбойник: он врывается к Коробочке, по словам дамы, приятной во всех отношениях, «вроде Ринальд Ринальдина». Он — капитан Копейкин, он же разбойник, бежавший в соседней губернии от законного преследования, он же делатель фальшивых ассигнаций.

3. Чичиков — демоническая личность, он Наполеон, которого «выпустили» «с острова Елены, и вот он теперь пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом деле вовсе не Чичиков. Конечно, поверить этому чиновники не поверили, а, впрочем, призадумались и, рассматривая дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона. Полицмейстер, который служил в кампании 12 года и лично видел Наполеона, не мог тоже не сознаться, что ростом он никак не будет выше Чичикова и что складом своей фигуры Наполеон тоже, нельзя сказать, чтобы слишком толст, однако ж и не так, чтобы тонок.»³³

4. Чичиков — Антихрист. После уподобления Чичикова Наполеону следует рассказ о предсказании «одного пророка, уже три года сидевшего в остроге; пророк пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепи и овладеет всем миром. Пророк за предсказание попал куда следует, в острог.»³⁴

Если оставить пока в стороне последний пункт, то можно отметить следующее: в образе Чичикова синтезируются персонажи, завещанные пушкинской традицией: светский романтический герой (вариант — денди) и разбойник. Причем уже Пушкин наметил возможность слияния этих образов в облике рыцаря наживы, стяжателя и демонического эгоиста Германна. Описание сходства Чичикова с Наполеоном — пародийная цитата соответствующего места из «Пиковой дамы»: у Германна «профиль Наполеона»; «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурься. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 1, 244, 245).

Чичиков окружен литературными проекциями, каждая из которых и пародийна, и серьезна: новый человек русской действительности, он и дух зла, и светский человек, и воплощенный эгоист, Германн, рыцарь наживы, и благородный (грабит, как и Копейкин, лишь казну) разбойник. Синтезируя все эти литера-

³² Там же, с. 152. «Послание Вертера к Шарлотте» — известны два русских стихотворения на эту тему: В. Туманского и А. Мерзлякова (?).

³³ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., VI, 206.

³⁴ Там же.

турные традиции в одном лице, он одновременно их пародийно снижает. Однако дело не ограничивается литературной пародией: Гоголь неоднократно подчеркивал, что обыденное и ничтожное страшнее, чем литературное величественное зло. Чичиков анти-злодей, анти-герой, анти-разбойник, человек, лишенный признаков («ни толстый, ни тонкий»), оказывается истинным Антихристом, тем, кому предстоит завоевать весь свет. Он знаменует время, когда порок перестал быть героическим, а зло величественным. Впитав в себя все романтические образы, он всех их обесцветил и обесценил. Однако в наибольшей мере он связан с Германном из «Пиковой дамы». Подобно тому, как суещность Дубровского (и утопизм этого образа) раскрывались проекцией на Гриневу ↔ Швабрина, с одной стороны, и Пугачева, с другой, Германн разлагался на Пелама и Ф. Орлова, начало культуры и начало денег, обмана, плутней и разбоя. Чичиков сохранил лишь безнадежную прозу авантюризма ради денег. И все же связь его с разбойником глубока и органична. Не случайно фамилия Копейкина невольно ассоциируется с основным лозунгом его жизни: «Копи копейку». Гимн копейке — единственное родовое наследство Чичикова: «Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Всё сделаешь и всё прошибешь на свете копейкой».³⁵ Видимо, именно ассоциация, вызванная звучанием фамилии (а Гоголь был на это очень чуток),³⁶ привлекла внимание Гоголя к песням о разбойнике Копейкине. Песни о «воре Копейкине» в записях П. В. Киреевского были известны Гоголю.³⁷ Вполне вероятно, что, хотя достоверных сведений об атамане Копейкине не было ни у собирателей³⁸, ни у Гоголя, однако Гоголю могла быть известна устная легенда о солдате Копекникове (конечно, искаженная при записи на французском языке фамилия «Копейкин»), который сделался разбойником «поневоле», получив от Аракчеева отказ в помощи и отеческое наставление самому позаботиться о своем пропитании.³⁹

Герой народных песен разбойник Копейкин, солдат «Копекников», прогнанный Аракчеевым, Ф. Орлов — инвалид-герой

³⁵ Н. В. Гоголь, VI, 225.

³⁶ Ср. этимологизацию фамилий Завалишина, Полежаева, Сопикова и Храповицкого (VI, 190) в связи с семантикой сна.

³⁷ См.: Собрание народных песен П. В. Киреевского, т. I, Л., 1977, с. 225—226 и 302.

³⁸ «Кто и когда был вор Копейкин?» — спрашивал Киреевский Языкова (см.: Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М.—Л., 1935, с. 63; публикатор М. К. Азадовский не прокомментировал этого имени).

³⁹ Текст этого «анекдота» был опубликован в «Revue des études francorusses», 1905, N 2. Об этой публикации напомнил Leone Pacini Savoj в статье La «Povest' o kapitane Kopejkiine», Roma, 1958, ср.: Н. Л. Степанов. «Повесть о капитане Копейкине» и ее источники. — Известия ОЛЯ, 1959, с. 18, вып. 1.

1812 г., сделавшийся разбойником, сложно влились в образ капитана Копейкина. Существенна еще одна деталь отношения Копейкина к Чичикову: Копейкин — герой антинаполеоновских войн и Наполеон — две антитетические фигуры, в совокупности характеризующие героико-романтическую эпоху 1812 г. Синтез и пародийное измельчание этих образов порождают «героя копейки» Чичикова. Можно было бы вспомнить, что и Пушкин связывал наполеоновскую эпоху и денежный век как два звена одной цепи:

Преобразился мир при громах новой славы.

.....
Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколенья.
Жестоких опытов собирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры...

(III, 1, 219)

Синтетическое отношение Чичикова к предшествующей литературной традиции не отменяет, однако, принципиальной новизны этого характера. Чичиков задуман как герой, которому предстоит грядущее возрождение. Способ мотивировки самой этой возможности ведет нас к новым для XIX в. сторонам гоголевского художественного мышления. Злодей в просветительской литературе XVIII в. сохранял право на наши симпатии и на нашу веру в его возможное перерождение, поскольку в основе его личности лежала добрая, но извращенная обществом Природа. Романтический злодей искупал свою вину грандиозностью своих преступлений, величие его души обеспечивало ему симпатии читателя. В конечном счете, он мог оказаться уклонившимся с пути ангелом или даже мечом в руках небесного правосудия. Гоголевский герой имеет надежду на возрождение потому, что дошел до предела зла в его крайних — низких, мелочных и смешных — проявлениях. Сопоставление Чичикова и разбойника, Чичикова и Наполеона, Чичикова и Антихриста делает первого фигурой комической, снимает с него ореол литературного благородства (параллельно проходит пародийная тема привязанности Чичикова к «благородной» службе, «благородному» обращению и проч.). Зло дается не только в чистом виде, но и в ничтожных его формах. Это уже крайнее и самое беспросветное, по мнению Гоголя, зло. И именно в его беспросветности таится возможность столь же полного и абсолютного возрождения. Такая концепция связана органически с христианством и составляет одну из основ художественного мира «Мертвых душ». Это роднит Чичикова с героями Достоевского.

Аналогия между Германном (Наполеон + убийца, разновидность разбойника) и Раскольниковым (та же комбинация признаков, дающая в итоге образ человека, вступившего в борьбу с миром богатства и стремящегося этот мир подчинить)⁴⁰ уже обращала на себя внимание. Менее бросается в глаза связь этих образов с Чичиковым. Достоевский, однако, создавая Раскольникова, бесспорно, может быть подсознательно, имел в виду героя «Мертвых душ».⁴¹

Антитеза «денди ↔ разбойник» оказывается весьма существенной для Достоевского. Иногда она выступает обнаженно (например, в паре: Ставрогин ↔ Федька; вообще, именно потому, что Ставрогин рисуется как «русский джентльмен», образ его подключается к традиции персонажей двойного существования, являющихся то в светском кругу, то в трущобах, среди подонков), иногда в сложно трансформированном виде.

Такое распределение образов включено в более широкую традицию: отношение «джентльмен ↔ разбойник» одно из организующих для Бальзака (Растиньяк ↔ Вотрен), Гюго, Диккенса. В конечном счете оно восходит к мифологической фигуре оборотня, ведущего днем и ночью два противоположных образа жизни. Имея тенденцию то распадаться на два различных и враждебных друг другу персонажа, то сливаться в единый противоречивый образ, этот архетип обладает огромной потенциальной смысловой емкостью, позволяющей в разных культурных контекстах наполнять его различным содержанием, при одновременном сохранении некоторой смысловой константы.

⁴⁰ То, что герои этого плана вступают в борьбу с Золотом, стремясь подчинить его, придает им еще один признак — рыцарства. Это качество имеет тенденцию раздваиваться на рыцаря — Дон-Кихота (Костанжогло, Штольц) и Барона из «Скупого рыцаря». Через Плюшкина этот последний также сопоставлен с Чичиковым.

⁴¹ См.: Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 99—100; Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. Труды по знаковым системам 7. — «Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та», вып. 365, Тарту, 1975, с. 133, прим. 30.

ОБ ОДНОЙ ИНВЕНЦИИ ИОАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

(К вопросу о происхождении классической
венской сонатной формы)

Ф. Гершкович

Когда говорят о «полифонических формах», т. е. о форме полифонической музыки баховской и добаховской эпох, касаются чего-то, что на самом деле является вовсе не формой — структурой — произведения, а чем-то другим. Считать ли, например, фугу музыкальной формой, когда чуть ли не каждая баховская фуга построена иначе? Анализ фуги, или инвенции, или какого-нибудь другого произведения И. С. Баха, жанр которого рассматривается как его форма, на самом деле представляет собой лишь анализ фактуры (т. е. письма) и гармонии этого произведения. Форму же необходимо искать глубже. Музыкальная форма в своей сущности независима от эпохи, которой принадлежит данное произведение. Зато от эпохи зависит уровень развития музыкальной формы. Под таким углом зрения понятно, что за фактурой полифонического произведения может таиться форма, которая должна была достичь своего полного развития уже в эпоху, когда полифонический стиль уступил свое место гомофоническому.

Особенно ярким примером произведения, сочетающего в себе полифоническое письмо с зародышевой гомофонической формой, является трехголосная инвенция f-moll И. С. Баха. В состав этой инвенции, написанной в тройном контрапункте и отличающейся богатейшей хроматичностью, входят десять раз появляющаяся тема и три интермедии, из которых одна появляется лишь один раз, а остальные две — по два раза. Десять появлений темы происходят в следующем порядке тональностей:

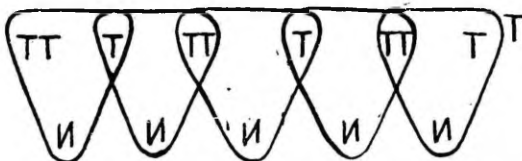
- | | |
|-----------|------------|
| 1. f-moll | 6. c-moll |
| 2. c-moll | 7. Des-dur |
| 3. f-moll | 8. As-dur |
| 4. As-dur | 9. f-moll |
| 5. Es-dur | 10. f-moll |

— и можно сказать, что разгадка смысла этого порядка представляет собой основную проблему исследования данного про-

изведения. Действительно, почему в f-moll четыре появления темы, в c-moll — два, в As-dur — также два, в Es-dur и Des-dur — лишь по одному? Почему появления темы в f-moll — это 1., 3., 9. и 10. появления, в c-moll — 2. и 6., в As-dur — 4. и 8., в As-dur — 5., в Des-dur — 7.?

Решение этой проблемы становится возможным, если принять к сведению очень своеобразные отношения десяти появлений темы с размещающимися между ними интермедиями. Пять появлений трех интермедий (1+2+2) и десять появлений темы создают вместе очень строгую симметрию. На первый взгляд эта симметрия заключается лишь в том, что каждая интермедия находится между двумя появлениями темы, из которых одно появление — парное, двойное, а другое простое, одинарное.

Появление
темы (Т):

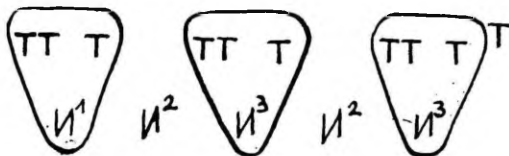


Интерме-
дии (И):

Однако, если обратить внимание на порядок интермедий, если констатировать, что после появления всех трех интермедий повторяется вторая из них, а потом и третья,

И¹ И² И³ И^{2'} И^{3'}

то получается более точная картина симметрии произведения: оказывается, что своими двумя появлениями вторая интермедия делит инвенцию на три однородных сегмента,



из которых последние два абсолютно идентичны, а первый отличается от остальных двух одной лишь своей интермедией.

Теперь, когда начинает вырисовываться структура инвенции, можно приблизиться к пониманию транспозиций ее темы

1. сегмент	2. сегмент	3. сегмент	Т f-moll
{ Т f-moll	{ Т As-dur	{ Т Des-dur	
{ Т c-moll	{ Т Es-dur	{ Т As-dur	
Т f-moll	Т c-moll	Т f-moll	

При первом же взгляде на таблицу распределения этих транспозиций по сегментам, становится ясно, что каждая из трех пар появлений темы, с которых начинаются три сегмента, представляет собой отношение тоники и доминанты

- 1) f-moll — c-moll
- 2) As-dur — Es-dur
- 3) Des-dur — As-dur

На этой же стадии исследования стоит принять еще к сведению, что 1) в первом сегменте, в отличие от остальных двух, последнее (третье) появление темы гармонически совпадает (f-moll) с первым ее появлением; 2) идентичность последних двух сегментов касается не только их формальной структуры, но и их гармонии; они представляют собой отношение, определяемое абсолютно точной транспозицией, при той лишь разнице, однако, что, в условиях тройного контрапункта, в третьем сегменте голоса находятся в ином относительно друг друга порядке, чем во втором сегменте.

На гармоническую идентичность первого и третьего появлений темы в первом сегменте необходимо обратить особое внимание. Но особого внимания требует еще и то, что начало сегмента представляет собой двойное появление темы, а его конец — лишь одинарное. Такое расположение появлений темы очень напоминает соотношение первой и третьей частей трехчастной песни¹, в которой первая часть является (состоящим из двух предложений) периодом, а третья часть — повторением одного из его двух предложений. В таких условиях интермедия, расположенная между двойным и одинарным появлениями темы — между «периодом» и повторением одного из «предложений», — оказывается в положении второй части трехчастной песни.

Трехчастная песня — это один из типов главной темы. Учитывая то, что первый сегмент инвенции начинается и кончается в одной и той же — основной — тональности, есть полное основание рассматривать весь этот сегмент в целом, при указанных его структурных данных, как главную тему этого произведения, представляющего собой не только и не просто инвенцию, а кое-что еще

¹ Автор пользуется веберновской терминологией в порядке принципиальной необходимости. Что имеется в виду термином «трехчастная песня» или «модель», легко дать себе отчет и тем, кто привык называть данные формальные явления иначе.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. The third system contains measures 7, 8, and 9. The music is written in a minor key (three flats) and 4/4 time. It features a complex polyphonic texture with multiple voices in both hands, including a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Конечно, между такого рода «трехчастной песней» и бетховенскими трехчастными песнями, являющимися главными темами медленных частей сонатных циклов, огромная разница. Там — высшая стадия развития структуры этого типа главной темы, здесь — его зародышевое состояние, которое характеризуется как таковое уже тем, что частицу темы — трехчастной песни, являющуюся предложением периода, в то же самое время необходимо рассматривать, относительно полифонического письма произведения, *также как тему*. С одной точки зрения, тема произведения состоит из восьми тактов, со второй, не менее обоснованной, — из двух. За полифоническим письмом стоит, какой бы зачаточной она ни была, гомофоническая форма, неразрывно с ним связанная, как душа произведения с его телом. Инвенция просвечивается этой формой; как будет показано в дальнейшем — этой сонатной формой. В сплаве полифонического письма и гомофонической формы таится суть преемственности эпох Баха и венских классиков. Антон Веберн рассматривал полифонию как проявление музыкальной идеи в виде *суммы четырех голосов*, а гомофонию как происшедшее в порядке процесса развития сосредоточение музыкальной идеи в одном главном голосе, аккомпанируемом остальными голосами. На основе подобной концепции можно себе представить, что этому

сосредоточению предшествовало и способствовало именно зарождение гомофонической формы в недрах полифонического письма. Эта форма была тем *новым музыкальным пространством*, в котором «сумма четырех голосов» как основной носитель музыкальной идеи должна была вскоре превратиться в аккомпанируемый главный голос.

В рассматриваемой баховской архаичной трехчастной песне два предложения ее первой части — первые 2+2 такта — составляют *секвенцию* и тем самым находятся в противоречии с сущностью образуемого ими периода. Однако эта секвенция представляет собой отношение тоники с доминантой, т. е. как раз тех функций, которые обеспечивают гармоническую противоположность двух предложений, главным образом характеризующую период. Не лишне заметить, что и у Бетховена можно найти периоды, предложения которых составляют секвенцию (тема Scherzo 12. сонаты², тема Allegretto 14. сонаты). Но в то время как приведенные бетховенские периоды *совпадают* с секвенциями, здесь *секвенция исполняет роль периода*. Там период первичен и секвенция вторична, здесь наоборот.

В простейших типичных примерах бетховенских периодов — первых частей трехчастных песен первое предложение кончается полукадансом (на доминанте), а второе предложение — совершенным кадансом (на доминанте или на тонике). Третья же часть, кончающаяся в этих примерах совершенным кадансом исключительно на тонике, является повторением второго предложения первой части даже тогда, когда гармоническое содержание его совершенного каданса не тоника, а доминанта: повторением которого из двух предложений первой части является третья часть — определяет *вид* общего каданса, а не его гармоническое содержание. Тем самым, казалось бы, что и здесь, в рассматриваемой трехчастной песне, находящаяся на тонике третья часть, — у которой такой же совершенный каданс как и у находящегося на доминанте второго предложения периода, — повторяет второе предложение. Однако таким же совершенным кадансом заключается здесь и находящееся на тонике, как и третья часть, первое предложение, причем третья часть ни в чем основном от него не отличается. Следовательно, третья часть — это, в первую очередь, повторение не второго, а первого предложения, что безусловно представляет собой еще одну примитивную черту данной трехчастной песни, наряду с примитивными чертами ее первой части (секвенцией и в связи с ней — одинаковыми, совершенными, кадансами двух предложений).

Вторая ее часть (первая интермедия) мало сходна по своей

² Здесь и в дальнейшем имеются в виду только фортепьянные бетховенские сонаты.

структуре с бетховенскими вторыми частями. Однако основная черта типичной второй части в ней все-таки присутствует: стоянка на доминанте. Это не явный органний пункт на доминанте, как во второй части главной темы *Adagio* первой сонаты Бетховена, и даже не абстрактной (скрытый) доминантовый органний пункт, как в *Largo appassionato* второй его сонаты. Тем не менее, в условиях зачаточного состояния этой трехчастной песни, то, что интермедия—вторая часть начинается (хотя и минорным) трезвучием доминанты и кончается настоящей доминантой, нельзя не рассматривать как таковую, характерную для второй части стоянку.

Продолжая ознакомление со структурой произведения, можно принять к сведению, что остальные два сегмента такие же трехчастные, как и первый сегмент. У всех трех сегментов соответственно идентичны их первые и третьи части, причем, однако, вторые части второго и третьего из них разнятся со второй

Musical score for measures 11 and 12. The score is written for piano in a minor key (one flat). Measure 11 starts with a circled number 11. Measure 12 starts with a circled number 12. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 13 and 14. The score is written for piano in a minor key. Measure 13 starts with a circled number 13. Measure 14 starts with a circled number 14. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 15, 16, and 17. The score is written for piano in a minor key. Measure 15 starts with a circled number 15. Measure 16 starts with a circled number 16. Measure 17 starts with a circled number 17. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 18, 19, and 20. The score is written for piano in a minor key. Measure 18 starts with a circled number 18. Measure 19 starts with a circled number 19. Measure 20 starts with a circled number 20. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

частью первого. Это различие между первым сегментом, с одной стороны, и вторым и третьим сегментами — с другой, связано с еще одним различием между ними: в то время как первый сегмент—главная тема начинается и кончается в одной и той же основной тональности f-moll, каждый из остальных двух сегментов кончается в другой тональности чем та, в которой он начался.

Второй сегмент начинается периодом в As-dur, в котором, так же как в начальном периоде главной темы, первое предложение находится на тонике, а второе — на доминанте. Третья часть, опять-таки как в главной теме, соответствует одному из двух идентичных по своей структуре предложений первой части, но — и это главное — ни одному из них по гармонии: она в c-moll, не в As-dur³ (см. пример на стр. 49).

Что же касается второй части этого сегмента, она представляет собой не зародышевую стоянку на доминанте, как в трехчастной песне — главной теме, а сложную секвенцию, обеспечивающую модуляционную связь между тональностями первой и третьей частей.

Третий же сегмент

The image shows a musical score for the third segment, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures 24 and 25. The second system contains measures 26 and 27. The third system contains measures 28 and 29. The music is in a minor key (indicated by two flats in the key signature) and features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

³ Необходимо подчеркнуть, что понимание структуры этого произведения требует рассмотрения *второго* предложения периода—первой части любого из трех сегментов не как представляющего самостоятельную тональность, а лишь как находящегося на доминанте той тональности, тоника которой выражается соответствующим первым предложением.

является транспонированным на чистую квинту вниз точным повторением второго сегмента. В нем, следовательно, тональности As-dur и c-moll соответственно заменены тональностями Des-dur и f-moll.

Необходимо теперь дать себе отчет в значении гармонического различия первого и второго, а также второго и третьего сегментов. Если первый из них представляет собой главную тему, то что представляют собою остальные два? И спрашивается еще: почему нет четвертого сегмента, гармонически идентичного с первым сегментом, и тем самым являющегося репризой главной темы?

Целесообразно ответить вначале на второй вопрос: следующие за третьим сегментом последние такты произведения, формально и гармонически совпадающие с третьей частью главной темы, представляют собой ее *укороченную* репризу

Обращаясь же к первому вопросу, необходимо сказать, что второй сегмент характеризуется своей гармонией (As-dur — параллельная мажорная тональность; c-moll — минорная тональность доминанты) как *побочная тема* произведения, причем произведения *монотематического*. Но и монотематичность оборачи-

вается здесь примитивной чертой: не только тематика, но и структура главной и побочной тем в основном идентичны.

Третий же сегмент, являясь точной, на квинту ниже транспонированной копией побочной темы, *представляет собой* (при ином порядке голосов относительно друг друга) *ее репризу*. Как таковая он характеризуется *своей третьей частью*, которая находится в основной тональности после того, что, в экспозиции, третья часть побочной темы находилась на доминанте.

Оказывается, следовательно, что у этого произведения *зеркальная реприза*: в ней главная и побочная темы появляются не как в экспозиции, а в обратном порядке.

В итоге выясняется, что рассматриваемое монотематическое произведение с укороченной зеркальной репризой представляет собой *сонатную форму*: вторая интермедия выполняет при ее первом появлении (между первым и вторым сегментами) функцию *связующего*:



при втором же ее появлении (между вторым и третьим сегментами) — функцию *разработки*



Антон Веберн, относясь к творчеству Бетховена как к высшей точке развития музыкальной формы, провозгласил необходимость исследования на основе бетховенских формальных закономерностей любого до- или послебетховенского произведения. Такого рода исследование дает возможность, с одной стороны, проследить примитивное состояние этих закономерностей в произведениях мастеров, предшествующих Бетховену, а, с другой стороны, — изучать изменения, которым они подверглись в дальнейшем процессе их развития у мастеров второй половины XIX и первой половины XX веков.

Основа веберновского учения о форме заключается в признании существования двух разных состояний музыкальной структуры, «твердого» и «рыхлого», противоположных друг другу; наличие их обоих в произведении, т. е. наличие в нем их противоположности, является непреложным его условием. Высший уровень музыкальной формы, проявляющийся в бетховенском творчестве, заключается в том, что «твердое» и «рыхлое» именно у Бетховена достигли своей зрелости, характеризующейся чертами, четко отличающими одно от другого.

Бетховенская главная тема, как правило, строится твердо; побочная же тема, связующее, разработка строится рыхло, причем по-разному рыхло. В частности, как мы увидим в дальнейшем, между рыхлостью побочной темы и рыхлостью разработки существует принципиальная разница. Что касается соотношения твердого и рыхлого в произведении, необходимо сказать, что оно является уравновешивающим соотношением: менее твердой главной теме может соответствовать менее рыхлая побочная тема; музыкальная проблема произведения может даже ставить на голову взаимоотношение двух тем: главная тема, вместо побочной, может иметь рыхлую структуру, и, соответственно, побочная тема — твердую.

Музыкальное произведение представляет собой *систему повторений* разных категорий и разных масштабов. Повторение может воспроизводить повторяемое целиком или частично, дословно или варьировано, может касаться лишь одной высоты звуков повторяемого при игнорировании их длительности или, наоборот, только длительности звуков без того, чтобы принять в расчет их высоту. Это повторения самого мелкого масштаба, лучше сказать — самого низкого уровня. На более высоком уровне главная тема, являющаяся комплексом повторений, в свою очередь выступает в качестве повторяемого, причем теперь повторение очень далеко от того, чтобы быть точным.

Существуют определенные типы главной темы. Один из них — это *трехчастная песня*, тип главной темы исследуемого здесь произведения. В основных примерах типов главной темы сущность твердого построения проявляется, в общем, в простом

или сложном сочетании формальной идентичности с гармонической противоположностью ее составных частей.

В музыкальном произведении рыхлое начало обуславливается твердым началом. Если твердая главная тема имеет свои типы, то типов рыхлой побочной темы в природе нет: главная тема тверда сама по себе; побочная же тема рыхла относительно главной темы.

Побочная тема начинается так, как если бы по своей структуре она принадлежала одному из типов главной темы. Но так она только начинается; продолжение же этого ее начала происходит, как говорил Веберн, по линии «*свободной фантазии*». Эта «свобода» и эта «фантазия» являются «свободной фантазией» лишь в том, что развитием побочной темы игнорируются начатки твердости, проявляемые ее головной частью. В остальном никакой «свободы» на самом деле нет, так как всё, так или иначе, находится в неприменном определенном, хотя и оккультном отношении с главной темой. Избегая логики типов построения главной темы, побочная тема пользуется как двигателем своего осуществления *идейной ассоциацией*, при которой мотивы и тематические элементы главной темы, а иногда и связующего, появляясь в новых взаимоотношениях, заставляющих их значительно и даже и до неузнаваемости изменить свой облик, становятся частями структуры, которая отличается от структуры главной темы так, как отличается, скажем, тень от того, чему она принадлежит. Так же как тень, которая сама по себе не существует, а является лишь зыбким отражением реального предмета, ее отбрасывающего, рыхлая побочная тема отражает твердую главную тему. Побочная тема воспринимается тем не менее как сугубо новое, контрастирующее с главной темой явление благодаря именно и лишь противопоставлению рыхлой структуры твердой структуре, в связи с чем всё, появляющееся в главной теме, приобретает, когда оно перенимается побочной темой, как бы другое физическое состояние.

В то время как суть и смысл побочной темы заключается в том, чтобы быть носителем побочной тональности (в противоположность главной теме, которая несет основную тональность), связующее и разработка своей рыхлостью — своей другого рода рыхлостью, чем рыхлость побочной темы — соответственно олицетворяют собой путь от основной тональности к побочной тональности, и наоборот, от побочной к основной. Последнее заслуживает особого внимания.

Структуру разработки необходимо понимать под углом зрения не только ее функции, но и ее масштаба. Если побочная тема представляет собой повторение главной темы, то разработка — это повторение чего-то куда большего: в сонатной форме — о ней идет речь — не только реприза, но и разработка является повторением в сей экспозиции. Если экспозиция, характеризующаяся

происходящей в ней заменой основной тональности побочной тональностью, получает в лице репризы такое свое повторение, в котором основная тональность нераздельно господствует, то это может случиться лишь благодаря наличию еще одного повторения экспозиции, предшествующего репризе, в котором в результате борьбы с возвращающейся основной тональностью побочная тональность отстраняется от ею завоеванной позиции. В разработке борьба двух тональностей отражается в формальном плане самым высоким уровнем масштаба рыхлого, и уже этот его масштаб определяет его сущность, фундаментально отличную от сущности рыхлой побочной темы.

В разработке «разрабатываются» все мотиво-тематические элементы экспозиции. Они, комбинируясь, могут подвергаться очень далеко идущему варьированию, вследствие которого нередко создается ложное представление о наличии в разработке новых элементов, с экспозицией ничего общего не имеющих, или же наоборот, об отсутствии в ней важных элементов последней. Разработка строится секвенциями, причем само секвенцируемое очень часто также состоит из секвенций. Секвенциями организуется процесс уничтожения гравитационной силы тоники побочной тональности и возвращения этой тоники к положению ступени, подчиненной основной тонике, вновь приобретающей свою гегемонию.

Секвенция — это суть рыхлости разработки. Разница между рыхлостью побочной темы и рыхлостью разработки определяется тем, что покоящаяся на побочной тональности побочная тема статична, в то время как динамичность является основной чертой разработки, проходящей обратный путь от побочной тональности к основной. Инструментом этой «динамичной рыхлости» разработки и является секвенция со своей похожей на сыпучий песок лабильной и всегда находящейся в движении структурой, для которой как раз повторение представляет собой непрерывный повод для многократных и многоликих изменений.

В разработке можно очень часто различать два отделения, у каждого из которых, как правило, своя «модель» — секвенцируемое — и ее секвенцирующиеся повторения. Гранью между двумя отделениями подспудно олицетворяется момент окончательного отрыва от побочной тональности при появлении первых признаков восстановления гегемонии основной тоники.

Вернувшись после краткого изложения веберновской концепции музыкальной формы⁴ к исследованию обладающей сонат-

⁴ Недостаток этого изложения заключается в его сгущенности. Однако автор не считал возможным расширить его до необходимых размеров, во много раз превосходящих размеры собственно исследования; но и вообще отказаться от того, чтобы изложить веберновские формальные принципы, он также не мог, когда в них вся суть этой работы.

ной структурой баховской инвенции, можно теперь понять, что примитивность этой структуры обусловлена низким уровнем дифференцирования двух начал музыкального строения, твердого и рыхлого, характеризующим данное произведение. В то время как главная тема построена недостаточно твердо, рыхлость побочной темы вовсе осуществляется лишь окольным путем, — не формальными, а гармоническими средствами, что и не могло быть иначе при так далеко идущей идентификации побочной темы с главной темой. И, конечно, своеобразное структурное соотношение двух тем и рудиментарность связующего и разработки обуславливают друг друга.

Недостаточность твердости главной темы—трехчастной песни проявляется в той или иной мере в каждой из ее трех частей.

Тем, что два предложения периода—первой части представляют собой секвенцию, определяется призрачная действительность его твердости. Лишь в порядке метафоры можно назвать эту секвенцию периодом, но, тем не менее, ей, в условиях зарождения новой формы, вполне присуща способность выполнять функцию периода.

Твердость главной темы несомненно проигрывает и от того, что ее третья часть, при идентичности ее гармонии с гармонией первого предложения, оказывается, как уже упоминалось выше, более полным повторением именно этого предложения, а не второго, заключающего период. Однако этот пробел твердости восполняется до некоторой степени тем, что в третьей же части — путем заимствования ею важной характерной черты другого предложения, — того, повторение которого она собой не представляет (или, как здесь, представляет не в первую очередь) — *осуществляется* (как и в третьих частях наиболее образцовых бетховенских трехчастных песен) *синтез двух предложений* начального периода: воспроизводя (при одинаковой структуре обоих предложений) гармонию двухголосного первого предложения, третья часть появляется в облике второго предложения, характеризующегося трехголосием и тройным контрапунктом.

И вторая часть, как и остальные две части, способствует своей структурой стремлению этой трехчастной песни—главной темы скорее изобразить из себя твердое построение, чем быть им на самом деле. Нормальная вторая часть, чаще всего равняясь по величине одному из предложений предшествующего ей периода, делится, как правило, на две половины, из которых вторая относится к первой как повторение к повторяемому. Здесь же вторая часть, состоя из двух тактов, т. е. соответствуя указанной норме, представляет собой не один такт и его повторение, а совсем иную структуру: при том, что первый такт распадается на две разные половины, два повторения второй из этих двух

половин составляют второй такт. Тем не менее и первая половина первого такта не лишена повторения — правда, своеобразного, — так как вторая часть в целом излагается двухголосным канонем, и тем самым всё то, что в ней появляется в одном голосе, воспроизводится, то есть *повторяется*, вторым голосом. Стоит принять к сведению, что все интермедии (но и только они) составлены здесь канонами, причем, однако, лишь эта первая, единственная неповторяющаяся интермедия, единственная двухголосная и асимметричная в своей структуре, не исполняет, *в противоположность остальным интермедиям*, функцию модуляции; как уже указывалось выше, ее гармонию можно и нужно интерпретировать как стоянку на доминанте основной тональности. Из того, что две остальные интермедии — каждая из которых появляется по два раза, трехголосна и сугубо симметрична в своих внутренних повторениях — *модулируют*, вытекает, что прямо противоположные характерные черты первой интермедии, в том числе ее структурная асимметричность, подчеркивают отсутствие в ней модуляции, чем и подчеркивается наличие определенной твердости главной темы: твердая главная тема, т. е. главная тема, которая не является исключением, что касается ее структуры, *не модулирует*.

Все-таки именно своеобразное членение второй части, в совокупности с рассмотренными отклонениями остальных двух частей от того, что должно было стать в будущем их нормальной структурой, обуславливает пониженную твердость главной темы этого произведения. Заключая ее изучение, необходимо упомянуть о том, что и позже, в условиях господствующей гомофонии, вторые части трехчастных песен, часто контрастируя с остальными двумя частями, сохраняли полифонический имитационный облик (см. главные темы медленной и последней частей 2. сонаты Бетховена).

Пониженной твердости главной темы соответствует пониженная рыхлость побочной темы. Более того, так как структуры обеих тем, и главной и побочной, представляют собой, в основном, одну и ту же трехчастную песню, можно сказать, что пониженная твердость одной темы и пониженная рыхлость другой взаимно определяют.

Пониженная (т. е. находящаяся на грани твердости) рыхлость побочной темы заключается именно в том, что она, эта тема, появляется в облике трехчастной песни. Однако здесь — один лишь каркас трехчастной песни, в котором ее сущность не присутствует. «Трехчастная песня», чья первая часть находится в одной тональности, а третья — в другой, не есть трехчастная песня. Ее гармоническая лабильность включает в себя суть ее рыхлости, прячущуюся за видимостью твердого построения.

В минорных произведениях Баха гармонический дуализм,

вроде того, который характеризует побочную тему этой инвенции-сонаты, встречается сплошь и рядом. Если в более поздние времена только одна из двух тональностей — доминантовая минорная или параллельная мажорная — могла быть носителем побочной идеи произведения, то в творчестве Баха побочная идея, не избавившаяся еще от зачаточного состояния, непременно требовала, в своей мнимой неповоротливости, чтобы обе указанные тональности сообща являлись ее носителями.

Само собой разумеется, что в условиях рассматриваемого монотематического произведения, в котором понятию монотематизма необходимо придать расширенное значение — оно касается не только мотивов главной и побочной тем, но и их структуры в целом, — обусловленное архаической эстетикой наличие двух побочных тональностей, противопоставленных одной основной тональности, представляет собой средство принципиального противопоставления побочной темы главной теме, т. е. средство создания окольным путем рыхлой структуры одной темы относительно твердой структуры другой темы.

Однако наличие двух тональностей в одной теме предполагает и наличие модуляции, связывающей их между собой. И так как одна из них занимает первую, а другая — третью часть побочной темы, модуляция, конечно, помещается во второй части. Главная и побочная темы имеют, следовательно, разные вторые части именно потому, что функции этих вторых частей разные.

Модуляция осуществляется здесь сложной секвенцией: повторяющиеся (на кварту ниже = квинту выше) один единственный раз полтора такта сами представляют собой секвенцию, в которой половина такта повторяется два раза (на секунду выше и на секунду еще выше). Вторая часть побочной темы, как и вторая часть главной темы, изложена (но при наличии третьего голоса, кажущегося «свободным», «обособленным») двухголосным каноном, в котором «спутник» в повторении (= вторых полутора тактах) идентичен с «вождем» в повторяемом (= первых полутора тактах)

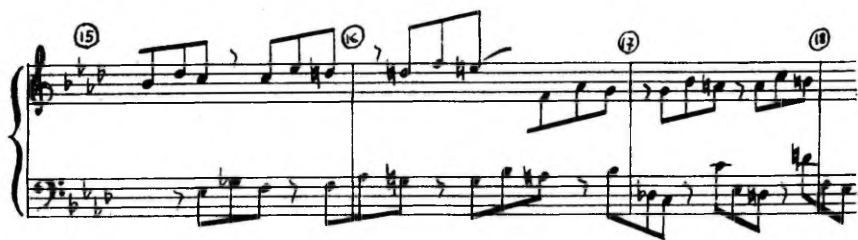


Вторая часть главной темы и вторая часть побочной темы, хотя они разные, очень тесно связаны между собой:

1) в обеих вторых частях спутник находится на квинту ниже вождя;

2) и там и здесь временное расстояние между вождом и спутником одинаково (одна четверть);

3) мотив трех восьмых, который появился в каждом из двух голосов канона второй части главной темы без повторений, представляет собой, напротив, единственный мотив, т. е. единственное повторяемое в каждом из двух голосов канона второй части побочной темы; здесь он появляется в каждом из двух полутора тактах и в них в каждом из двух голосов по три раза



т. е. столько же раз, сколько во второй части главной темы появился тот мотив, который в ней повторялся



причем в одном случае повторение постепенно нисходящее, а во втором — постепенно восходящее

При более пристальном рассмотрении оказывается, что третий голос второй части побочной темы не «свободный», хотя и «обособленный». Если по длительности своих звуков (они сплошные четверти) он представляет собой воспроизведение того голоса, который в первой и третьей частях как главной, так и побочной тем является нисходящей хроматической гаммой, то по их высоте он плоть от плоти канона: абстрагируя паузы, можно констатировать, что третий голос составлен цепью простых повторений и повторений в ракоходном обращении *увеличенного мотива трех восьмых*



Ракоходное обращение этого мотива присутствует, впрочем, в цепи его повторений (если абстрагировать паузы) и там, где он появляется в своем нормальном, неувеличенном виде



Другими словами, можно вполне обоснованно рассмотреть вторую часть побочной темы как *трехголосный канон*.

Заключая изучение побочной темы, необходимо еще раз подчеркнуть, что, подобно тому, как в главной теме второе предложение ее первой части представляет собой доминанту основной тональности, а не «самостоятельную» тональность *c-moll*, в первой части побочной темы ее второе предложение также не находится в «самостоятельной» тональности *Es-dur*, а подчиняется гармонически, как носитель доминанты тональности *As-dur*, первому предложению, представляющему собой тонику этой тональности. Лишь третья часть побочной темы может и должна претендовать на гармоническую независимость — она действительно находится в *c-moll*. Концепция Шенберга о гармонии, в частности его учение о побочных доминантах, позволяет отличать то, что является модуляцией, от того, что ею не является, отличать расширенную тональность, от того, что действительно находится за ее пределами. На основе этого учения легко дать себе отчет в том, что здесь побочная тема покоится на двух тональностях, из которых одна представлена тоникой и доминантой (первая «часть»), а другая — только тоникой (третья «часть»). Третьей тональности здесь нет.

Как было сказано, в зеркальной репризе этого произведения предшествующая главной теме побочная тема транспонируется безо всяких изменений на квинту ниже, и тем самым ее третья часть появляется в *f-moll*, на тонике, а первая часть — в *Des-dur*, на субдоминанте (точнее: на субдоминанте параллельной тональности). Это произведение, следовательно, представляет собой прообраз тех произведений Моцарта (и Шуберта), репризы которых оказываются в основной тональности (на тонике основной тональности) лишь после того, как они начались на субдоминанте (в тональности субдоминанты).

Что же касается репризы главной темы, важно выяснить, почему она укорочена. Состоя из двух тактов⁵, выражающих тонику основной тональности, главная тема в репризе абсолютно идентична с двумя элементами полной главной темы — с ее

⁵ О самом последнем такте произведения речь впереди.

третьей частью и с первым предложением ее первой части. Однако главное в том, что эти находящиеся на тонике два такта появляются непосредственно за точно такими же (также на тонике находящимися) двумя тактами, которые представляют собой третью часть репризы побочной темы. Три раза — два раза в экспозиции (в главной и побочной темах) и один раз в репризе (в побочной теме) — два предложения, составляя период (первую часть) и появляясь в разных тональностях (f-moll, As-dur и Des-dur), находились в одном и том же соотношении тоники и доминанты. Только здесь, где за заключающими двумя тактами репризы побочной темы появляются единственные два такта репризы главной темы, следуют друг за другом — хотя и принадлежащие разным двум темам — два предложения, *находящиеся оба на тонике*. Основная тоника конца репризы побочной темы, предшествуя основной тонике начала репризы главной темы, сделала излишним и невозможным весь остальной состав последней. Предложение-тоника, следующая за предложением-тоникой, — это, если можно так сказать, сублимированная (в тонику) доминанта. Та доминанта, которая всегда — три раза — следовала непосредственно за тоникой. Появляющаяся дважды подряд тоника представляет собой при данных обстоятельствах закономерный естественный конец произведения.

Безусловно очень интересно то, что «недостающие» — как бы испарившиеся — шесть (из восьми) тактов репризы главной темы *их количеством*, все-таки, присутствуют в произведении. Их, впрочем, не шесть, а только четыре: идентичность двух оставшихся тактов с двумя элементами полной главной темы не только позволяет, но даже и требует, чтобы их считали дважды, чтобы их рассматривали не как два, а как четыре такта (тем более, что они появляются и воспринимаются как эхо предшествующей им третьей части репризы побочной темы). Остальные же четыре такта, действительно отсутствующие в репризе главной темы, можно найти (необходимо повторить: речь идет лишь об их количестве, а не об их формальной и гармонической сущности) во вторых частях побочной темы и ее репризы (по одному такту в каждой из них) и в разработке (два такта): в то время как вторая часть главной темы состоит из двух тактов, каждая из остальных двух частей состоит из трех тактов (из полутора тактов и их повторения); в то время как связующее состоит также из двух тактов, разработка — повторение интермедии, являющейся связующим — состоит из четырех тактов. В третьей интермедии и ее повторении и в повторении второй интермедии прячутся такты, которыми укорачивается реприза главной темы. Это не механическая бухгалтерия; это, пожалуй, действительно бухгалтерия, но органическая. У всех великих мастеров (и опять-таки в первую очередь у Бетховена) сплошь

и рядом встречаются такие *количественные структурные компенсации*.

В связи с репризой главной темы необходимо еще заметить, что последний такт произведения стоит особняком. Этот такт занят целиком заключительным аккордом последнего каданса, резко отличающимся от заключительных аккордов всех многочисленных остальных кадансов тем, что является *только* заключительным аккордом, *только* концом, тогда как каждый из остальных ему подобных аккордов представляет собой одновременно и начало очередного следующего отрезка произведения. Заключительные аккорды каденцируемых отрезков — речь идет в частности и особенно о первом и втором предложениях первых частей и о третьих частях — *не помещаются в их пределах*, и таким образом получается, что гармонический состав и формальный состав каждого отрезка *не совпадают по их величине*: первый из них больше второго. Вот почему каждый «гармонический конец» является «формальным началом». За одним лишь исключением: последний такт. По форме — он ничего не означает. Он формальный вакуум. (При том, впрочем, что благодаря своей фермате последний такт равняется двум тактам, т. е. как раз длительности главного формального элемента произведения.) Зато, избавленный от необходимости быть началом еще какого-нибудь повторения, он может исполнить с лихвой свою гармоническую функцию: им олицетворяется не только конец произведения, но и *сумма* всех тех точек отдыха, которыми все предыдущие кадансы не смогли по-настоящему являться потому, что их заключительные аккорды должны были разорваться между началом и концом, объединить в себе сущность начала и сущность конца. Наличие в последнем аккорде этой суммы конкретизируется его — удвоенной фермой — длительностью.

В заключение рассмотрения тем и их реприз нельзя не обратить внимание на то, что совпадение в начальном периоде конца первого предложения с началом второго предложения также представляет собой еще одну из черт пониженной твердости главной темы.

Осталось исследовать связующее



и разработку



Они вдвойне примечательны: во-первых, их краткостью; во-вторых, тем, что при разнице (можно сказать: при противоположности) их функций они одинаково построены, причем из одних и тех же мотивов. И тем и другим связующее и разработка этого произведения характеризуются как примитивные относительно связующего и разработки классической венской сонаты. Связующее состоит здесь из одного такта и его секвенцированного повторения, причем и сам повторяющийся такт можно в свою очередь рассмотреть как распадающийся на два идентичных по структуре и секвенцирующихся полутакта⁶. Разработка же представляет собой удвоение связующего, причем не просто количественное удвоение: два такта, которые в связующем являются секвенцией, в разработке подлежат вместе взятые секвенцированию. У связующего и разработки интервалы, определяющие секвенцию, различны: второй такт связующего находится относительно первого его такта на чистую кварту выше; третий и четвертый такты разработки находятся относительно первого и второго ее тактов на большую секунду ниже. Благодаря этому различию в интервалах двух секвенций образуется очень тесная связь между связующим и разработкой: при том, что первые два такта разработки размещаются на чистую кварту ниже связующего, последние ее два такта оказываются на чистую же кварту выше его. Отсюда вытекает, что *второй из первых двух тактов* разработки идентичен с *первым тактом* связующего, а *первый из последних двух тактов* разработки идентичен с *вторым тактом* связующего. Проще говоря, связующее в целом идентично по высоте с *серединными* — вто-

⁶ Здесь и в дальнейшем говорится о повторении, идентичности и секвенцировании при том, что порядок голосов в повторении — всегда иной, чем в повторяемом.

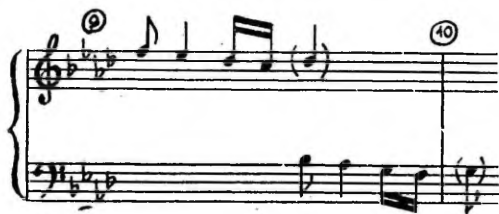
рым и третьим — тактами разработки, из которых один принадлежит ее повторяемому, так называемой «модели», а другой — секвенцирующему повторению последней.

Другими словами, разработка — это то же связующее, к которому пристроились два такта: один ему предшествующий и один за ним следующий. Прибавлением двух тактов функция связующего превратилась — при гармонических данных побочной темы и ее репризы — в свою противоположную функцию. В этом все значение симметричного присутствия в разработке всего содержания связующего. И именно на этом месте хочется сказать, что всё, воспринимаемое как музыкальная выразительная сила, как *музыкальный характер*, является в конечном итоге эманацией структурных отношений, примером которых может служить отношение связующего и разработки этого произведения.

Механизмы связующего и разработки оказываются еще лучше обозримыми, если обратить внимание на соотношение их полу-тактов: не только второй такт связующего находится относительно первого такта на кварту выше (= квинту ниже)



а уже вторая половина первого такта находится на расстоянии этого же интервала от первой его половины.



во втором же такте указанное расстояние между двумя половинами первого такта сохраняется, но при том, что *первая половина второго такта и вторая половина первого такта идентичны по высоте*



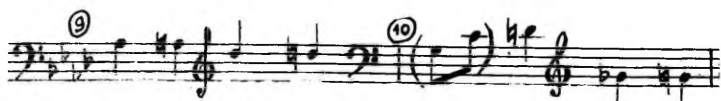
Это отношение сохраняется между *любыми двумя смежными тактами разработки*. И таким именно образом, исходя из *f-moll*, нужны (при наличии двух тактов) два квартовых шага вверх, чтобы достичь — связующим — доминанту тональности *As-dur*; исходя же из *c-moll*, нужны (при наличии четырех тактов) четыре квартовых шага вверх, чтобы достичь — разработкой — доминанту тональности *Des-dur*.

Общность мотивов и структуры связующего и разработки обусловлена монотематизмом этого произведения: если связующее является отражением главной темы, а разработка — отражением всей экспозиции в целом, вполне логично, чтобы они, связующее и разработка, были однородными, когда главная тема представляет собой структурный прообраз и содержит в себе весь мотиво-тематический состав побочной темы — второго из двух основных компонентов экспозиции. Общность связующего и разработки действительно является примитивной чертой этой сонатной формы, но обусловленной как таковая более основными ее примитивными чертами.

Каждый полутакт связующего и разработки состоит из трех расположенных по вертикали мотивов:



1) две восходящие хроматические четверти, заимствованные от того голоса первой и третьей частей как главной, так и побочной темы, который состоит из нисходящих хроматических четвертей (в обеих половинах такта этот мотив находится в чистом, неварьированном виде лишь в начале как связующего, так и разработки; в первых же половинах второго такта связующего и последних трех тактах разработки он варьируется)



2) заимствованное от первой и третьей частей как главной, так и побочной темы заключение ряда трех появлений мотива трех восьмых



3) мотив трех восьмых.

Фактура связующего и разработки, подобно фактуре вторых частей побочной темы и ее репризы, также представляет собой канон двух голосов, по отношению к которому третий голос стоит особняком. Но в то время как в указанных вторых частях канон образуется мотивом трех восьмых, здесь, в связующем и разработке, этот мотив, напротив, составляет обособленный голос. С другой стороны, четверти, составляющие обособленный голос во вторых частях, здесь являются одним из двух мотивных элементов канона.

В этой связи необходимо сделать следующие два уточнения:

1) два мотивных элемента, из которых составлены два голоса канона связующего и разработки



появляются в одном голосе в одном порядке, а во втором голосе в обратном порядке



Отсюда вытекает, что каждый из этих двух голосов является одновременно «вождем» и «спутником»

Музыкальный фрагмент с двумя голосами: «ВОЖДЬ» (верхний голос, ноты) и «СПУТНИК» (нижний голос, ноты). Метр 4/4. В начале первого такта (9) и в начале второго такта (40) отмечены номера. В первом такте «ВОЖДЬ» поет: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ». Во втором такте «СПУТНИК» поет: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ».

Музыкальный фрагмент с двумя голосами: «СПУТНИК» (верхний голос, ноты) и «ВОЖДЬ» (нижний голос, ноты). Метр 4/4. В начале первого такта (9) и в начале второго такта (40) отмечены номера. В первом такте «СПУТНИК» поет: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ». Во втором такте «ВОЖДЬ» поет: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ».

2) как в экспозиции, так и в репризе первые и третьи части главной и побочной тем написаны настоящим тройным контрапунктом; тройной же контрапункт второй части побочной темы (в экспозиции и репризе), связующего и разработки является лишь потенциальным: здесь два голоса находятся в отношении активного двойного контрапункта, т. е. только в них каждое из повторяемых и соответствующее ему повторение *появляются не в одном и том же голосе*; третий же голос *сосредоточивает в себе повторяемое и повторение*, невзирая на то, что ему вполне присуща способность войти с остальными двумя голосами в отношении тройного контрапункта. Он — «лежачий» голос. Но, к тому же, «лежачий» голос — это не «обособленный» голос, а *один из двух голосов канона*

Музыкальный фрагмент с метками «повторяемое» (15) и «повторение» (17). Метр 4/4. В такте 15 поется: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ». В такте 17 поется: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ».

второй «голос» которого на самом деле распределяется между двумя голосами

Музыкальный фрагмент с метками «повторяемое» (15) и «повторение» (17). Метр 4/4. В такте 15 поется: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ». В такте 17 поется: «Г», «А», «В», «О», «ДЬ».

представляющими собой партнеров по двойному контрапункту «обособленного» «голоса», также на два голоса распадающегося



Как видно, пришлось различать голос (без кавычек) и «голос». В этом отражается, наряду с основной двойственностью произведения (инвенции, являющейся сонатой), еще одна двойственность, порождаемая именно «лежащими» голосами: если бы их не было, не было бы повода говорить о канонах! А говоря о канонах, приходится говорить и об их «голосах»! Это при том, что каноны происходят здесь в условиях потенциально тройного, но активно двойного контрапункта, о голосах которого — в другом смысле слова — также приходится говорить.

«Лежащими» голосами являются: в связующем — нижний голос; в разработке — средний голос; во вторых частях побочной темы и ее репризы — также нижний голос. Присутствуя всюду там, где в произведении появляется рыхлая структура, эти голоса представляют собой как бы ее ярлык.

Общие фактурные черты связующего и разработки с вторыми частями побочной темы и ее репризы имеют глубокий смысл. В этом произведении оказалось возможным различать между собой начатки твердого и рыхлого музыкального построения. Однако это именно лишь начатки. В своем зрелом состоянии, у Бетховена, структурные различия, как было сказано, более дифференцированы; там противопоставляется друг другу не только твердое рыхлому, но и два основных вида рыхлого: рыхлое, проявляющееся в побочных темах, и рыхлое, проявляющееся в разработках. Может показаться, что этого рода противопоставление в исследуемой инвенции-сонате полностью отсутствует: в ней побочная тема строится путем объединения элементов, заимствованных у главной темы (первая и третья части), с второй частью, построенной на основе тех принципов, на которых строится разработка. Секвенция — инструмент разработки — является на этой стадии развития музыкальной формы единственным формальным средством построения рыхлого. Как таковое она вторгается даже и в главную тему и препятствует ей приобрести по-настоящему твердую структуру: два предложения первой части главной темы представляют собой подобие секвенции, и лишь третья часть, состоящая из одного единственного предложения и принимающая тем самым решающее участие в создании контура трехчастной песни, косвенно определяет смысл

и функцию двух предложений первой части как составителей периода — твердого формального явления.

И тем не менее, несмотря на то, что здесь секвенция всюду присутствует, что она представляет собой основной структурный элемент как связующего и разработки, так и вторых частей побочной темы и ее репризы, между первыми и вторыми есть очень существенная разница. Она заключается в том, что в противоположность нормальным канонам вторых частей каноны связующего и разработки *амбивалентны*: в них, как уже указывалось, каждый из двух голосов является одновременно и «вождем» и «спутником». В этой разнице отражается суть различия двух гармонических категорий: в то время как в характеризующихся амбивалентными канонами связующем и разработке происходят *фундаментальные модуляции произведения* (та, которая связывает главную тему с побочной темой, и та, которая связывает экспозицию в целом с репризой в целом⁷), во вторых частях, характеризуемых нормальными канонами, происходят — в узких рамках побочной темы (и ее репризы) — *внутренние модуляции*, связывающие две тональности, которые относятся друг к другу как две стороны одной медали. Две «гармонические категории», олицетворяемые в формальном плане канонами разного рода, представляют собой уже на данной ранней стадии то, что в более позднее время противопоставит в несравненно большем масштабе как гармонического, так и формального дифференцирования статичную рыхлость побочной темы динамичной рыхлости разработки. Впрочем, начатки этой динамичности акцентируются здесь тем, что разработка тождественна единственной интермедии, в которой — как раз в одном из голосов канона (в «лежащем» голосе) — один из мотивов, при его повторениях, *варьируется* (на значение в разработке изменений вариационного порядка также было уже указано).

Может быть, необходимо подчеркнуть то, что само собою разумеется: совершенство художественного произведения не зависит от того, появилось ли оно в более ранний или в более поздний момент развития искусства. Но *характер* этого совершенства определяется этим моментом. *В условиях инвенции* именно примитивностью сонаты обеспечивается ее органичность. Это органичность промежуточного явления музыкальной фауны, явления столь же промежуточного как, например, в мире животных, млекопитающий, но размножающийся по-птичьи, яйцами,

⁷ Модуляции связующего и разработки являются *противоположными* друг другу модуляциями, и именно их противоположность отражается в «амбивалентности» их (идентичных) канонов. Точнее говоря, амбивалентны не каноны, а их голоса, каждый из которых, будучи вождем и спутником одновременно, объединяет в себе два противоположные качества подобно тому, как одна и та же дважды появляющаяся вторая интермедия объединяет противоположные качества связующего и разработки.

утконос. Лишь благодаря примитивности своей структуры соната может идентифицироваться с инвенцией и тем самым придать ей ту своеобразную двухдонность, которая в высшей степени увеличивает ее богатство и глубину.

Трехголосная инвенция f-moll И. С. Баха — это не единственная его «венская» сонатная форма. Есть и другие. Однако по-настоящему удивительно в этой связи то, что *не только в данном произведении Бах объединяет сонатную форму с тройным контрапунктом*. Напрашивается мысль, что он, дав себе отчет в значении этого им создаваемого нового, захотел придать ему особенную выпуклость контрастным присовокуплением к нему чего-то не менее значительного, но старинного, к тому же способного служить катализатором внедрению нового музыкального явления в творческую практику, пока что еще далекую от возможности изменить коренным образом свою сущность. Старинная закономерность тройного контрапункта стоит как бы восклицательным знаком при новой закономерности сонатной формы. Может быть, допустимо сказать, что здесь соната вышла из тройного контрапункта; так, как Афродита вышла из моря. Это, пожалуй, истина или подобие истины, позволяющее хоть в некоторой мере конкретизировать восхищение величайшим мастером, чье творчество, — что касается его усвоения потомками, — еще представляет собой карту, на которой белых пятен куда больше, чем их было на карте Африки в девятнадцатом веке. Осознаем однако, что баховские белые пятна никогда не будут исчерпаны до конца. И это лишь потому, что величие великого мастера бесконечно. Но одна из главных целей или вообще главная цель музыкальной науки остается тем не менее достижимой: всемерно расширять нашу перспективу на связь близкого прошлого музыкального искусства с более далеким его прошлым.

ПОСЛЕДНЯЯ СОНАТА МОЦАРТА*

Б. Гаспаров

Фортепианная соната ре-мажор (Köchel № 576) написана Моцартом в 1789 году. Это последняя из законченных сонат Моцарта. Как и последняя соната Бетховена (ор. 111), она имеет в определенном смысле и т о г о в ы й характер. Но если последняя соната Бетховена означает прежде всего прощание с классической сонатой и с принципами формообразования и гармонии, на которых она строилась (во всяком случае, прощание с этими принципами в их чистом, непретворенном в новое качество, выражении), — то последняя соната Моцарта как бы суммирует весь ход развития тех принципов, которые нашли наивысшее и законченное воплощение в классической сонатной форме.

* *
*

Рассмотрим прежде всего з а г л а в н ы й м о т и в сонаты — ее первые два такта.

Здесь еще нет гармонии — голоса движутся в октаву. Здесь нет и полифонии — голоса совмещены во времени. Строго говоря, здесь нет еще даже мелодии, а лишь опорные тоны (будущего) звукоряда. Это «предмузыка» (Urmusik) — эмбрион, в котором потенциально, в диффузном и редуцированном состоянии, содержится все дальнейшее развитие. В самом деле, этот мотив содержит потенцию гармонии (звуки трезвучия); в нем есть и элементы полифонии, поскольку ломаная линия арпеджио дает миниатюрные имитации (ля-ре, ля-ре; ре-фа, ре-фа; ре-фа, фа-ля), а также включает в себе отрезки, находящиеся между

* Настоящее исследование представляет собой развитие ряда исходных идей, в устной форме сообщенных автору Ф. М. Гершковичем, которому автор приносит глубокую благодарность. Наблюдения Ф. М. Гершковича над формой сонаты оговорены в дальнейшем изложении.



собой в зеркальном соотношении (ля-ре, ре-ля и т. д.) — как бы эмбрионы контрапунктической техники; и даже зачаточные импульсы формы: этот двутакт вместил в миниатюре конфликт «доминанта — тоника», конститутивный для сонатной формы, и принцип трехчастности (начало на ля — затем переход в область ре — и возвращение в ля). Перед нами музыкальное «сотворение мира» — рождение всего музыкального универсума из элементарного истока, — которое нередко можно наблюдать в начальных тактах, вводящих в грандиозные музыкальные концепции: ср. прелюдию C-dur из 1-го тома «Das wohltemperierte Klavier», вступление к «Золоту Рейна», начало I симфонии Малера (открывающее как бы весь симфонизм Малера в совокупности) и др.

I.

1.1. Рассмотрим теперь главную партию первой части, построенную в виде двух периодов. Предложения каждого периода имеют между собой секвентное соотношение — со сдвигом на секунду вверх. Кроме того, каждое предложение распадается на две контрастные части. Первая — заглавный мотив — движение в октаву по ступеням трезвучия; вторая — поступенные ходы в мелодии (4 ступени вверх и 4 вниз в первом предложении и ломаная линия — во втором), с простейшим гармоническим сопровождением.

Две контрастные музыкальные концепции: с одной стороны, чисто горизонтальное развертывание, с имитационными соотношениями между его последовательными ступенями — но использующее, в качестве мелодического материала, тоны трезвучия, т. е. потенциальную гармонию; с другой стороны — чисто гомино-гармоническое изложение, в котором, однако, верхний голос демонстрирует принцип линейности *rag excellence* — движение по секундам во всех возможных направлениях. Эти два резко контрастных и в то же время каждый в себе внутренне

Allegro

α / реприза п/п / β / репр. гл/п /

α₂ / экспозиция п/п /

β₂ / экспоз. гл/п / α₃

противоречивых мотива содержат материал, на котором будет построена вся соната, и противоречия, которые они являют в своей внутренней структуре и во взаимном соотношении, определяют импульсы развертывания формы всего произведения. Обозначим данные мотивы соответственно α и β . Суммируем еще раз характерные приметы каждого мотива: арпеджио у α ; восходящее, нисходящее и ломаное поступенное движение, иногда с подключением параллельных терций, мелизм, опевание тонов до #-ре-ми — у β .

Противоречие «горизонталь — вертикаль», «полифония — гармония» проявляется, далее, на следующем уровне в соотношении двух предложений первого периода, которое может быть понято как секвенция (т. е. в рамках гармонического принципа), но и как имитация (т. е. как полифоническая структура).

Но не только борьба линейного развертывания со стремлением подчинить его гармоническим закономерностям составляет содержание данного периода. Мотивы α и β могут быть поняты как две контрастные партии, которые проводятся дважды, и притом в разном тональном соотношении: в первом предложении — обе в основной тональности (ре-мажор), а во втором предложении α дается с отклонением в ми-минор, β — возвращается в главную тональность. Если рассмотреть части α , β , α_2 и β_2 в обратном порядке, получается миниатюрная сонатная форма: β_2 (гл. п., основная тональность) — α_2 (п. п., отклонение в ми-минор) — β (гл. п. в

репризе — осн. тональность) — α (п. п. в репризе — осн. тональность). Таким образом, эта микросоната представляет собой ракоходное проведение сонатной формы: сочетание сонатности с типичным приемом полифонического развития.

Но и это еще не все. Обратим внимание на партию левой руки в последнем такте периода: движение ля-ре-фа \sharp — т. е. возвращение начального мотива (α). В то же время в верхнем голосе проходят опорные тоны β (до \sharp -ми-ре). Итак, если рассматривать структуру этого периода по фразам (= партиям), получается реверсированная (ракоходная) соната; если же рассматривать по порядку прохождения мотивов, получается рондо: α — β — α — β — $\alpha\beta$, характерной особенностью которого является синтез контрастных частей в последнем разделе. Противоречивое совмещение и наложение принципа строения по партиям (сонаты) и принципа строения по темам (рондо), как и другие выделенные нами ранее противоречия, будет в дальнейшем разворачиваться на все восходящих уровнях, вплоть до грандиозных масштабов всего цикла.

Второй период главной партии по характеру соотношения предложений в точности воспроизводит первый. Однако соединение мотивов внутри каждого предложения уже иное. В басу мотивы α и β соединены в единое тематическое проведение, в котором β подчинено α , как его продолжение. В верхнем голосе оба мотива α и β также представлены в последовательном соединении, хотя и в несколько видоизмененном виде. Между собой два голоса образуют полифоническое соединение (имитацию), построенное зеркально: α начинается в нижнем голосе и имитируется в верхнем, β раньше вступает в верхнем голосе и затем имитируется в нижнем.

В целом главная партия проходит под знаком доминирования мотива α : он выступает на сильных (начальных) долях формальных разделов, тематически наиболее устойчив, в то время как β сильно варьируется и растворяется в кадансах. Обозначим поэтому данные два периода как раздел A_1 . Его другая характерная черта, наряду с доминированием α , — господство линейного принципа — монодии либо полифонии, при подчиненном положении гармонии, выступающей, за исключением кадансов, в качестве производного момента линейно-контрапунктического развития.

Второй раздел главной партии (связующая партия)¹ построен на том же мотивном материале, но в ином соотношении. На первый план выдвигается мотив β : движение по секундам, составляющее верхний (мелодический) голос. Мотив α теряет

¹ Как увидим в дальнейшем, в сонате связующая партия постоянно трактуется как часть главной и совместно с последней противопоставляется побочной партии.

тематическую характерность и превращается в гармоническое сопровождение: потенциальная гармония стала настоящей гармонией. Таким образом, соната начинается монодией; секвентное проведение монодии предсказывает как дальнейшее имитационное развитие, так и гармонические соотношения; затем соединение мотивов α и β по горизонтали вводит нас в стадию полифонии (второй период главной партии); и наконец, совмещение α и β по вертикали дает чистое гомофонно-гармоническое изложение (связующая партия). Перед нами как бы в миниатюре проходит процесс развития музыки: от монодии, через полифоническое соединение голосов, к подчинению одного голоса другому в рамках гармонии — дальнейшее развертывание музыкального «сотворения мира».



Доминирование мотива β и принципа гармонии позволяет обозначить связующую партию как раздел B_1 . Однако только в первых 4 тактах этого раздела соотношение β и α , как мелодии и сопровождения, выдерживается идеально чисто. В дальнейшем развитии связующей партии (как и во втором периоде главной) происходит взаимодействие и взаимопроникновение мотивов: элементы α переходят в верхний голос и совмещаются с некоторыми признаками β ; элементы β , соответственно, проецируются на сопровождение; и наконец, в заключительном такте возвращается монодия — повторение в октаву ля, как в окончании заглавного мотива сонаты: музыкально-«космогонический» цикл завершен, возвратился к исходной точке, и начинается следующий этап развертывания исходной идеи.

Начинается побочная партия, построенная на той же теме, что и главная (но с транспозицией в ля-мажор)². Она проводится в виде канона, притом очень жесткого (со сдвигом всего на одну восьмую). Таким образом, первоначально заданный для мотива α звуковысотный сдвиг (секвенция) преобразован здесь во временной сдвиг (канон).

² Мысль о монотематизме данной сонатной формы была подсказана мне Ф. М. Гершковичем.



Шесть тактов построены в виде трех двухголосных канонов (по два такта каждый). Этот первый раздел п. п. являет господство полифонии и мотива α (сфера β нивелирована до нейтральных гаммообразных пассажей шестнадцатых) — обозначим его A_2 .

Следующий раздел п. п. (8 тактов) дает, напротив, картину господства мотивной сферы β , выступающей в мелодическом голосе (поступенное движение терциями, опеваемое «мелизмами» шестнадцатых), и утверждение гармонического принципа — перед нами раздел B_2 .



Разделы A_2 — B_2 дают наиболее резкое противопоставление мотивного начала α и β , с одной стороны, и полифонического и гармонического принципов, с другой, в то время как в A_1 и B_1 , при доминировании одного из мотивов, второй одновременно проявлял себя с достаточной ясностью. Соответственно, полифонический принцип развивается от A_1 к A_2 (неточная имитация → канон), а гармонический — от B_1 к B_2 (гармония в виде фигурированного движения восьмых, сохраняющих след мотива α → гармония в чистом виде, как терцовый подголосок мелодии). Перед нами новая, более радикальная стадия противопоставления, потенциально заложенного в первоначальном мотивном импульсе произведения.

Третий, и последний, раздел побочной партии построен как период (4+8 тактов — второе предложение расширено). Его тема повторяет материал первого предложения главной партии, но со сменой мест мотивов α и β : первые два такта точно соответствуют мотиву β , третий такт воспроизводит мотив α .



Таким образом, еще одна идея, заявленная первоначально в главном мотиве сонаты — идея зеркального соотношения — получает свое дальнейшее развитие в соотношении первого предложения главной партии и рассматриваемого раздела побочной партии сонаты. Поскольку данный раздел содержит синтез мотивов α и β , его можно обозначить AB_3 .

В итоге вся рассмотренная до сих пор часть сонаты выстраивается как $A_1 — B_1 — A_2 — B_2 — AB_3$, т. е. в виде рондо, с синтезом в последней части. К тому же заключительная партия также построена из двух частей, первая из которых воспроизводит, в частично нивелированном виде, черты раздела B_1 , а вторая часть (последние два такта) соответствует разделам A_1 и A_2 . (Тот вариант мотива, в котором он выступает в этих последних двух тактах экспозиции, будет играть важную роль в дальнейшем). С добавлением заключительной партии, вся экспозиция в целом также выстраивается в виде рондо:

A_1 — B_1 — $A_2 — B_2 — AB_3$ — $B_4 — A_4$.
 гл. п. св. п. п. п. закл. п.

Данное построение являет собой перенесение на более высокий уровень структуры первого периода ($\alpha — \beta — \alpha — \beta — \alpha\beta$). При этом заключительная партия повторяет зеркально главную/связующую партию, а центральный раздел формы — AB_3 , дающий синтез предыдущего развития главной и побочной партии, в свою очередь, построен зеркально по отношению к начальному предложению экспозиции.

И наконец, рассмотрим отрезок экспозиции $B_1 — A_2 — B_2 — AB_3$. Первая пара ($B_1 — A_2$) дана в соотношении тональностей ре-мажор — ля-мажор; вторая пара — вся в ля-мажоре. Перед нами сонатная форма, данная в тональном обращении и с зеркальным соотношением главной и побочной партии: построение начинается с побочной партии (B_1) в D-dur (тональности субдоминанты по отношению к главной партии), затем следует главная партия (A_2) в основной тональности A-dur и далее реприза побочной партии (B_2) и главной партии (AB_3) в тональности A-dur. Таким образом, гл. п. этой внут-

ренной сонаты I части тематически соотносится с гл. п. основной сонаты, но тонально строится в сфере п. п. основной сонаты. Отметим, в качестве характерных черт формы этой внутренней сонаты, помимо ее зеркального характера, подавление главной партии в репризе, где доминирует мотивное начало п. п. (β). Данные черты играют важную конструктивную роль в дальнейшем развитии сонаты. Итак, в строении экспозиции, уже в весьма значительных масштабах, находим и совмещение рондо и сонаты, и контрапунктические приемы в построении сонатной формы, и принцип «зеркала» — все идеи, в свернутом виде заложенные уже в первых тактах произведения.

В нашем анализе экспозиции мы еще не упомянули о втором предложении последнего раздела побочной партии (AB₃):



Особенность этого предложения, по сравнению со всем предыдущим изложением, состоит во введении хроматизма: в мелодии (восходящие и нисходящие хроматические ходы, вместо прежних диатонических у мотива β) и в гармонии (альтерированные аккорды). Хроматизм будет играть главную роль в разработке, в экспозиции он до этого не встречается. Достигнут еще один этап развертывания музыкального универсума (от унисона — через диатонику в полифонии и гармонии — к хроматике), а также еще одно проявление принципа временного сдвига: основная идея разработки дана еще в конце экспозиции.

1.2. Разработка начинается (традиционно для Моцарта) повторением, с модуляционными изменениями, концовки экспозиции. Изложение приходит к B-dur, и в этой тональности вступает главная тема в виде канона, но, в отличие от раздела A₂, сдвинутого на целый такт (т. е. на шесть восьмых). Затем та же тема вновь излагается канонически, и притом с обратной последовательностью голосов (сначала нижний голос, затем верх-

ний) — в g-moll, и вновь с другим сдвигом — на этот раз на полтакта (три восьмых). Далее, после ряда связующих пассажей, тема (в той форме, которую она получила впервые в заключительной партии) возвращается в Fis-dur'e в виде канона со сдвигом на такт $\left\{\frac{6}{8}\right\}$, и сразу вслед за этим повторяется в fis-moll'e, после чего рядом модуляционных связей выходит к репризе.

Обратим внимание на тональное соотношение проведенный мотива α в репризе: B-dur — g-moll и Fis-dur — fis-moll. В том варианте классической сонатной формы, при котором главная и побочная партии имеют разную ладовую окраску, первое соотношение характерно для главной — побочной партии в экспозиции, второе — в репризе: соответственно параллельная и одноименная пары тональностей. Таким образом, разработка построена по принципу квазисонаты. «Экспозиция» и «реприза» этой квазисонаты имеют различную тональность (B и Fis), но общим для обеих этих тональностей является то, что они оказываются терцовыми по отношению к главной тональности произведения; т. е. идея «главной тональности» квазисонаты строится как «терцовая тональность от D». Перед нами еще один этап хроматизации гармонии: введение принципа терцового родства тональностей, в соответствии с кварто-квинтовым отношением тональностей в экспозиции.

Разработка в целом принадлежит к мотивной сфере α ; этому соответствует и ее полифонический характер. Заметим, далее, что разработка начинается тем вариантом темы, который был экспонирован в заключительной партии (A_4) — это как бы «вступление» к квазисонате. «Экспозиция» квазисонаты строится на основном варианте темы (A_1), а «реприза» — вновь на A_4 . Таким образом, разработка, являясь по форме квазисонатой, в то же время строится и в виде квазирондо: $A_4 — A_1 — A_4$. Причем в этом квазирондо, при отсутствии тонального единства, есть некий структурный инвариант в тональном соотношении между частями (как и у разделов квазисонаты), а именно, переход от первой части к средней части рондо совершается со сдвигом на полтона вверх (a-moll — B-dur), а возвращение темы A_4 («реприза» рондо) совершается опять-таки сдвигом на полтона, но уже вниз (g-moll — Fis-dur).

Итак, разработка I части сонаты, как и экспозиция, совмещает в своей внутренней структуре принципы сонатности и рондо, хотя в специфических условиях разработки данные принципы оказываются реализованы лишь в виде квазиструктур, основанных не на тональном единстве, а на сложной симметрии тональных соотношений.

1.3. В репризе I части полностью повторяется только первый период главной партии. Второй период разрушен: осталось толь-

ко первое предложение, второе же переходит в имитацию, в которой, как и в экспозиции, принцип секвентного проведения (звуковысотного сдвига) совмещен с принципом канона (временным сдвигом). Данное построение переходит в раздел, соответствующий B_1 экспозиции (он сокращен), и вместе с ним, таким образом, составляет связующую партию репризы. Итак, главная партия в репризе сокращена и деформирована — момент, уже обнаружившийся однажды в структуре внутренней сонаты и играющий, как увидим в дальнейшем, важную роль в конструировании произведения в целом.

Что касается репризы побочной партии, то ее части представлены: сначала идет раздел, соответствующий AB_3 экспозиции, т. е. тема, основанная на перестановке мотивов α и β заглавной темы сонаты. Заметим, что теперь, при проведении в ре-мажоре, первая часть этой темы транспонирована по отношению к исходному мотиву β , а вторая часть буквально совпадает с исходным мотивом α (ля-ре-фа #), т. е. с этой точки зрения реприза данной темы образует зеркальное соотношение с проведением ее в экспозиции.



Раздел AB_3 в репризе расширен до двух периодов (период и его повторение на октаву выше — NB развитие принципа октавного удвоения). Однако второй период прерывается модулирующей секвенцией, приводящей в h -moll, после чего начинаются два остальных раздела побочной партии: A_2 и B_2 . A_2 излагается вновь в виде трех канонов по два такта, со сдвигом на одну восьмую, соответственно в тональностях h -moll, e -moll и A -dur (выходящий к D -dur), т. е. порядок следования тональностей представлен по сравнению с экспозицией. Раздел B_2 излагается в основной тональности (D -dur), с перенесением второй фразы на октаву вверх (опять принцип удвоения³). Он заканчивается прерванным кадансом, после чего возвращается конечный отрезок

³ Вообще говоря, повторное проведение в репризе побочной партии с повышением на октаву типично для классической сонаты, т. к. вследствие этого два проведения в репризе оказываются соответственно на квинту ниже и на кварту выше изложения партии в экспозиции. Однако в данной сонате интересно то, что этот прием органически вырастает из свойств заглавной темы произведения.

зок раздела АВ₃, и таким образом все построение кадансирует. Следовательно, части А₂ и В₂ вставлены внутрь раздела АВ₃, как расширение второго периода этого раздела.

Итак, реприза, во-первых, реализует идею перестановки на различных уровнях: перестановка канонов в разделе А₂, перестановка разделов побочной партии, перестановка в соотношении частей темы АВ₃ и А₁ по сравнению с экспозицией. Во-вторых, следует отметить идею октавного удвоения в изложении разделов п. п. — т. е. перенесение на конструирование в больших масштабах тех явлений, которые были заложены уже в структуре первого мотива. Наконец, отметим еще раз редукцию главной партии — количественную (сокращение) и качественную (деформирование) — и одновременное расширение и деструктурирование побочной партии: прибавление еще одного периода и более органичное соединение разделов в единое построение. Становится очевидным, что основная идея репризы — не столько повторение экспозиции в новом тональном соотношении, сколько развернутый показ именно побочной партии в новом качестве; причем это новое качество состоит не только в утверждении главной тональности, но и в более четком строении п. п.: если в экспозиции ее первые два раздела не имели периодического строения, и только последний раздел строился в виде расширенного периода, то в репризе п. п. в целом принимает форму двух периодов (второго — с огромным расширением), т. е. строится так, как обычно строятся главные партии сонат. Это подчеркнутое структурирование побочной партии в репризе, как главной, с одной стороны, было программировано уже изначально благодаря монотематизму сонаты, и с другой стороны, играет большую роль в дальнейшем развертывании цикла.

В заключение отметим пассаж шестнадцатых, которым в репризе начинается кадансирующая часть раздела АВ₃, после расширения второго периода; этот пассаж, на большом расстоянии возвращающий нас к материалу АВ₃ и замыкающий построение, тем самым оказывается как бы в положении эмфазы. Сравним его с соответствующим местом в экспозиции:



Линейное строение мелодии сохранилось, но увеличился интервал между соседними звуками, в результате чего возникло нисходящее ломаное арпеджио (в первые в сонате), сочетающее в себе принцип α (движение по тонам аккорда) и β , в одном из его вариантов (ломаное мелодическое движение). Данный мотив будет играть очень важную роль во второй части сонаты, и таким образом здесь мы еще раз сталкиваемся с эффектом временного сдвига — предварительного (скрытого) показа мотива, так что при своем появлении в соответствующем ему функциональном разделе формы этот мотив выступает уже в виде имитации по отношению к своей пре-экспозиции.

II.

Вторая часть сонаты написана в ля-мажоре, т. е. в тональности доминанты. Это необычное соотношение: типичной для второй части цикла является субдоминантовая тональность по отношению к главной. Выбор доминантовой тональности придает всей второй части в целом черты побочной партии по отношению к первой части, понимаемой в этом случае (также в целом) как главная партия⁴. Действительно, вся она построена, во-первых, на мотивном материале β заглавной темы сонаты, в то время как материал α выступает лишь в спорадическом виде; во-вторых, вся часть построена на принципах гармонии, имитационное начало почти полностью редуцировано, что опять-таки характерно для мотива β и связанных с его развитием отрезков первой части.

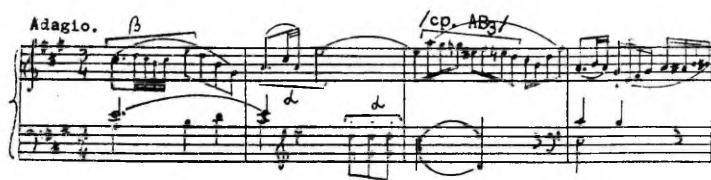
В то же время для первой части сонаты было характерно доминирование мотива α (он проникает и в побочную партию первой части, полностью доминирует в разработке) и имитационно-полифонического начала. Таким образом, микро-оппозиция заглавной темы (мотив α и имитационное начало, мотив β и гармоническое начало) развернута теперь как макро-оппозиция I и II частей сонаты, причем этому противопоставлению и на микро-уровне, и на макро-уровне придан характер соотношения партий сонатной формы: микросонаты, поместившейся в начальном периоде, в которой роль партий играли заглавные мотивы, и макросонаты, охватывающей весь цикл, в которой партиями являются I и II части в целом. К тому же данные два уровня зеркально соотносятся между собой: мотив α выступает как п. п., а β как гл. п. в ракоходной микросонате; они же, развернутые в масштабе целых частей, имеют обратную функцию в макросонате, которая намечается теперь в нашем анализе⁵.

⁴ Идея о том, что первая и вторая части цикла соотносятся между собой по принципу партий сонатной формы, принадлежит Ф. М. Гершковичу.

⁵ Ср. также зеркальное соотношение партий основной и внутренней сонаты I части.

Что касается внутренней структуры II части, то ее можно понимать двояко: как сонатную форму с сильно сокращенной репризой побочной партии, либо как трехчастную форму с кодой, в роли которой выступает все тот же сильно редуцированный материал побочной партии, а первоначальное экспозиционное проведение побочной партии понимается в этом случае как средний раздел формы. Вновь проявляется соединение сонатности и трехчастности (рондо); но если в первой части это соединение выступало первоначально в микромасштабе заглавного мотива α , затем первого периода, затем, еще шире, в строении всей экспозиции, — то здесь наблюдается следующий этап развертывания данного явления и выведение его в масштаб целой части.

Первый раздел (или главная партия) второй части сам имеет трехчастную форму. Обе составляющие его части построены на материале мотива β : в начальном периоде это и первая фраза (последование тонов до \sharp -ре-ми + мелизм), и хроматизированные пассажи шестнадцатых (ср. конец раздела AB_3 в экспозиции I части);



в средней части — это ломаная фигура тридцатьвторых в верхнем голосе, поступенное движение терциями в нижнем:



Мотив α проглядывает лишь спорадически в начальной фразе (2. такт) — в мелодической фигуре по тонам трезвучия (ля-мажор), в стоячей фигуре трех восьмых в сопровождении. В целом этот трехчастный раздел по характеру соотношения своих частей напоминает побочную партию I части (также трехчастную), хотя и с более активным выявлением мотива β : его начальная тема весьма сходна с темой AB_3 ; срединная часть напоминает раздел B_2 (движение параллельными терциями); наконец, в конце всего построения, при возвращении первой темы, в гармонии появляется добавочный хроматизм, напоминающий окончание раздела AB_3 п. п. I части:



Данное сходство еще раз подтверждает функционирование II части как побочной партии по отношению к I ч.

Второй раздел (он же — побочная партия) II части построен сложно. Он начинается в *bis-moll* периодом, активизирующим материал мотива *a*: ломаное арпеджио в мелодии (ср. его преэкспозицию в конце репризы п. п. I части!), использование секвенции, наконец, элемент имитации (в конце первого предложения). Обозначим поэтому данный период как *a*.



Период модулирует в *ре-мажор* (основную тональность сонаты), после чего следует двухтактное построение, основанное целиком на материале *β* (в частности, движение шестнадцатых в нижнем голосе очень напоминает тему *B₂* из первой части) — обозначим его соответственно как *b*.

Затем следует связующая часть, тематически восходящая к *β* (поступенное гаммообразное и ломаное движение), а структурно — к *a* (секвенция *D-dur — e-moll*, т. е. как в заглавной теме сонаты). Третье (неточное) звено секвенции в *fis-moll* приводит к возвращению *a*; но модуляции в конце *a* на этот раз не происходит, и *b* проводится в той же тональности (*fis-moll*).

Таким образом, побочная партия II части представляет собой в целом, по своей внутренней структуре, сонату. Главная партия этой внутренней сонаты II части — *a*, побочная



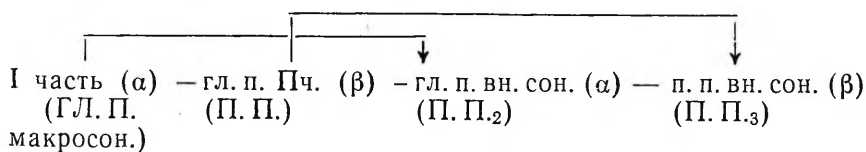
партия — \flat , а секвентные пассажи тридцатьвторых в середине играют роль разработки⁶.

Внутренняя соната II части соотносится с внутренней сонатой I части. В обоих случаях побочная партия выступает в тональности ре-мажор (т. е. главной тональности всего произведения), и в обоих случаях это оказывается с у б д о м и н а н т о в а я тональность по отношению к главной партии. Т. е. внутренняя соната построена зеркально по отношению к основной: ее главная партия является в то же время побочной партией внешней (основной) сонатной формы, и естественно поэтому, что ее побочная партия оказывается в главной тональности внешней сонаты («побочная от побочной» = главной). В первой части эта зеркальность подтверждена еще обратным расположением партий внутренней сонаты.

Интересны закономерности мотивного строения внутренней сонаты II части. Они становятся понятны, если вспомнить, что гл. п. I части (представляющая, одновременно, гл. п. всего цикла — макросонаты) строилась с доминированием мотива α , а гл. п. II части (т. е. одновременно — п. п. макросонаты) строилась с доминированием мотива β . П. п. II части является, с точки зрения макроформы, побочной функцией второй степени; она соотносится поэтому с гл. п. макроформы (по принципу «побочная от побочной = главной») и строится на доминировании мотива α ; именно так построена гл. п. внутренней сонаты II части,

⁶ Анализом структуры данной «внутренней сонаты» я полностью обязан Ф. М. Гершковичу. Данный анализ явился для меня важнейшим отправным пунктом в исследовании сонаты в целом.

представляющая побочную функцию второй степени. Но п. п. внутренней сонаты вводит уже побочную функцию третьей степени; она строится поэтому на мотиве β :



При этом п. п. внутр. сонаты идет в главной тональности цикла: многоступенчатая зависимость приводит, по принципу зеркала, к утверждению в середине II части (так сказать, в многоступенчатом сосредоточении побочной функции) главной тональности. Более того, в разработке внутренней сонаты (т. е. наиболее глубоко запрятанном внутрь разделе формы II части) утверждается тональный план заглавного периода сонаты (секвенция ре-мажор — ми-минор).

В репризе II части трехчастная главная партия повторяется точно. Второй же раздел (побочная партия) проводится в основной тональности (A-dur), однако в очень сокращенном и редуцированном виде: от него остается только часть а (т. е. гл. п. внутренней сонаты); но и эта часть сильно редуцирована, как бы сглажена, причем главным образом утрачены черты ее принадлежности к мотивной сфере α : ломаное арпеджио заменено поступенной мелодической линией, секвенция заменена простым повтором, устранима имитация.



Такое сильное сокращение и нейтрализация партии, а также проведение ее на тоническом органном пункте придает ей черты коды, сообщая тем самым всей второй части, как уже говорилось, амбивалентный характер (трехчастная форма либо соната).

Напомним, что в репризе I ч. редукции подверглась главная партия, во II ч. — побочная, что точно соответствует установленному ранее функциональному тождеству этих партий (побочная от побочной = главной), а также мотивному тождеству (принадлежности к сфере α). Если сонатная форма I ч. строилась как монотематическая (мотив α выступал в качестве

заглавного и в гл. и в п. п.), то соотношение I—II части дает макросонатную форму, основанную на максимальном контрасте партий: II часть в целом явно тяготеет к мотивной сфере β , и черты доминирования β нарастают к репризе, в связи с редукцией п. п.

В заключение следует обратить внимание на каданс, дважды повторенный в репризе п. п. II части: этот заключительный каданс ля-мажора перейдет затем в заглавный период III части как половинный каданс ре-мажора в главной партии III части: вновь принцип временного сдвига (каданс предшествующей части — тема следующей), вновь развертывание темы как имитации, и наконец, вновь игра на полифункциональности тонов и аккордов между D-dur и A-dur (ср. аналогичную игру в построении п. п. АВ₃ I части в экспозиции и репризе).

III.

Если I и II части сонаты допускали трактовку в качестве главной и побочной партии макросонатной формы, то от III части можно ожидать выполнения репризной функции. Действительно, эта часть возвращает нас в ре-мажор, как и должно быть в репризе. Таким образом, форма цикла в целом, как и форма II части, и экспозиции I части, имеет амбивалентный характер — трехчастность и/или соната. Чтобы понять, каким образом III часть выполняет функцию репризы в рамках цикла, необходимо проанализировать ее внутреннюю структуру.

В главной партии (16-тактный период) доминирующую роль играет мотив β : ср. опевание тонов до \sharp -ре-ми и ломаную поступенную линию в мелодии; хроматическое восхождение ми-ми \sharp -фа (ср. окончание п. п. I ч.); наконец, каданс, имитирующий окончание II части. Элементы α проявляются лишь в скрытом виде: в триольной фигуре восьмых в первом предложении и такой же фигуры шестнадцатых во втором предложении, а также в восходящем секвенцировании темы:

The image shows two systems of musical notation. The first system is a piano part, marked "Allegretto." It consists of two staves (treble and bass clef) and contains a 16-measure period. The second system is also a piano part, marked "/ср. конец II ч./" (approx. end of II part), and contains a 4-measure period. Both systems show melodic lines and accompaniment.

Итак, в основном данный период связан с п.п. I части и со II частью. То есть если это реприза — то реприза побочной партии макросонаты.

Связующая партия (10 тактов) строится, напротив, главным образом в мотивной сфере α : арпеджио шестнадцатых идут по тонам заглавной темы (ре-фа # -ля, затем ре-ми-соль), воспроизводя ее сначала в том виде, в каком она представлена в заглавном периоде I части (4 такта), а затем в измененном виде, в котором она впервые появлялась в заключительной партии I ч. (следующие 2 такта), и затем, наконец, в полифоническом соединении темы в обращении, излагаемой шестнадцатыми (в верхнем голосе), и той же темы в увеличении и обращении, излагаемой восьмыми (нижний голос и басовые опорные звуки в последних 4 тактах). Обозначим поэтому главную и связующую партии III части как разделы B_1 и A_1 .

гл.п. I ч гл.п. I ч

з.п. I ч

крейс от загл. темы в ум.

крейс от загл. темы в ув.

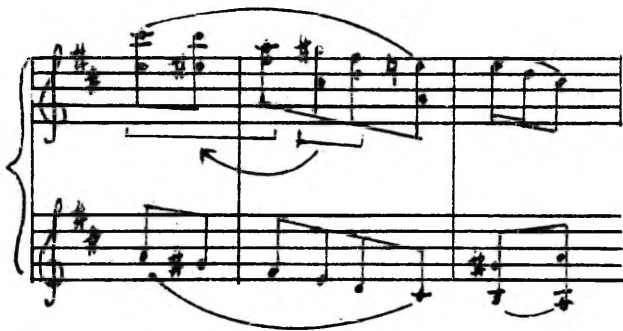
Побочная партия имеет сложную структуру и состоит из нескольких разделов. Первый ее раздел охватывает 14 тактов и состоит из ряда имитаций, построенных на мотиве начальной фразы главной партии:

Данный мотив в главной партии проводился секвенционно, а в побочной партии секвенция сочетается с имитационным изложением. Таким образом, сонатная форма III части, как и I части, монотематична, причем соотношение главной партии и начала (первого раздела) побочной партии в обоих случаях совершенно идентично. При структурной тождественности с I частью данный раздел побочной партии, однако, по мотивному материалу целиком принадлежит к сфере β ; обозначим его поэтому как B_2 .

Второй раздел побочной партии (10 тактов) весь построен на триольных арпеджио по тонам трезвучий, в которых без труда узнается возвращение мотива α ; данный раздел можно обозначить A_2 . Внутри этого раздела, однако, имеются добавочные подразделения. А именно, его первые два такта построены на мотиве α в чистом виде (прямые арпеджио); в следующих 2-х тактах сочетается принцип триольного фигурирования трезвучий с принципом поступенного нисходящего движения терций, характерного для β ; далее 2 такта — вновь арпеджио, причем прямые арпеджио теперь сочетаются с ломаными (ср. гл. п. и закл. п. I ч.); 7—8. такты — возвращение нисходящего движения терций, усложненное проведением в верхнем голосе четвертями (увеличение) нисходящих секст (обращение) — ср. аналогичное соотношение в конце св. п.; наконец, последние 2 такта — возвращение арпеджио, на этот раз только ломаных. Структура этого раздела образует микророндо III части: $a_1 — b_1 — a_2 — b_2 — a_3$, причем соотношение $b_1 — b_2$ напоминает соотношение главной и побочной партии III части (т. е. B_1 и B_2 : сначала тема в гомофонно-гармоническом изложении, затем ее же проведение с элементами полифонии); соотношение же $a_1 — a_2, a_3$ воспроизводит тематическое соотношение главной и заключительной партий I части — прямое и ломаное арпеджио.

Заключительная партия III части также состоит из двух контрастных разделов. Первый раздел — период, построенный на материале мотива β : нисходящее движение терций в первом предложении, и то же нисходящее движение на фоне триолей шестнадцатых в верхнем голосе — во втором предложении: второе предложение заключительной партии образует двойной контрапункт со вторым предложением главной партии; кроме того, в начальной фразе заключительной партии средний голос (ми-ми # -фа # -до # -ре) воспроизводит с перестановкой тонов начальную фразу главной партии.

Второй раздел заключительной партии (2 такта в ля-мажоре) построен на мотиве α (прямые арпеджио) и соотносится с соответствующими разделами главной и побочной партии. Разделы закл. п. можно обозначить соответственно как B_3 и A_3 .



Таким образом, все три партии экспозиции — главная/связующая, побочная и заключительная — построены одинаково: каждая из них состоит из двух контрастных разделов $B_1 - A_1/B_2 - A_2/V_3 - A_3$, причем все разделы B и все разделы A очень тесно соотнесены между собой, так что, при сильном контрасте внутри каждой партии, различие между самими партиями в целом минимально. Данная особенность структуры становится понятна с учетом той функции, которую имеет III часть в рамках макросонаты — т. е. функции репризы. Начальный раздел главной партии (B_1) намечает репризу II части, т. е. побочной партии макросонаты; второй раздел (A_2) служит репризой I части, или главной партии макросонаты; трехкратное повторение данного соотношения в рамках побочной и заключительной партий III части закрепляет данное противопоставление $B - A$, коррелирующее с противопоставлением двух предыдущих частей сонаты.

Реприза макросонаты, в том виде, в каком она представлена в экспозиции III части, является зеркальной репризой. Далее, это реприза с редуцированной главной партией, поскольку материал α дан в структурно менее упорядоченном виде, тогда как материал β организован в форме периодов. Данные функциональные особенности коррелируют с особенностями строения I части (реприза с редуцицией гл. п.) и II части (реприза с редуцицией п. п., т. е. опять-таки сферы α), и в то же время объясняют дальнейшее построение финала.

После окончания экспозиции III части вновь точно повторяется первый период главной партии в основной тональности — обозначим этот раздел формы как B_4 . Функции данного раздела необычны и амбивалентны. Он не принадлежит к экспозиции, так как возвращает нас к основной тональности $D\text{-dur}$ после утверждения в конце экспозиции $A\text{-dur}$ 'а; но он и совершенно лишен разработочного характера. Можно сказать, с одной стороны, что данный раздел замыкает форму экспозиции, придавая ей характер рондо ($B_1 - A_1 - B_2 - A_2 - B_3 - A_3 - B_4$), по

количеству и соотношению частей точно совпадающего с рондо — экспозицией I части, а по мотивной характеристике зеркального по отношению к последнему. Другие же функции данного раздела будут показаны ниже.

Второй раздел главной партии (А) уже явно вводит нас в разработку сонаты. Он излагается на этот раз в ре-миноре и затем модулирует в F-dur. Последние три такта A_1 в экспозиции) проходят уже в устойчивом F-dur'e. Таким образом, раздел А гл. п. в разработке сонаты распадается на две части, противопоставленные тонально (d-moll и F-dur); обозначим их A_4 и A_5 соответственно. Затем, также в F-dur'e, появляется побочная партия (4 такта):

The image displays a musical score for piano and violin. It is divided into four systems. The first system shows the piano part with the annotation A_4 / ср. A_1 экспозиции/. The second system continues the piano part. The third system shows the violin part with the annotation A_5 / ср. оконч. A_1 в экспозиции/. The fourth system continues the violin part with the annotation B_5 .

Секвентное проведение темы (следующие 14 тактов) выходит вновь к основной тональности — D-dur; обозначим весь отрезок, связанный с проведением побочной партии, как B_5 , а части, дающие устойчивый F-dur (4 такта) и модулирующую секвенцию, — B_5' и B_5'' соответственно.

После достижения D-dur'a в основной тональности следует трехтакт, точно соответствующий A_5 (и концовке A_1 в экспозиции) — обозначим этот отрезок как A_6 . И наконец вслед за этим идет реприза побочной партии (B_6):

A6 /ср. А5 в разраб. и АГ в экспоз./

Оба раздела побочной партии (соответствующие B_2 и A_2 экспозиции) и оба раздела заключительной партии (ср. B_3 и A_3 экспозиции) воспроизведены в репризе точно — разумеется со сдвигом в основную тональность; мы не будем специально выделять все разделы п. п. и закл. п. в репризе, т. к. это не существенно для характеристики формы финала. После проведения закл. п. следует еще один отрезок, построенный на мотиве α ; он идет в ре-мажоре/миноре и мотивно довольно точно соответствует разделу A_4 разработки, который тоже был в ре-мажоре/миноре; обозначим данный отрезок — A_7 :

A7

Только после этого следует проведение главной партии в репризе (B_7), после чего сразу идет кода, построенная на триольных фигурах (A_8).

Таким образом, III часть построена как соната с зеркаль-

ной репризой и с редукцией главной партии в репризе: от гл. п. остается лишь начальный период; второй раздел, имевший связующую функцию, в репризе, в связи с перестановкой партий, частично элиминируется, и лишь в сокращенном виде помещен перед основным разделом гл. п. Итак, не только последовательность гл. п. — п. п., но и последовательность частей гл. п. воспроизведена в репризе зеркально ($B_1 — A_1$, но $A_7 — B_7$). Структура III ч. в этом своем качестве точно соответствует структуре макросонаты, свойства которой мы уже выяснили.

Далее, три проведения гл. п. (B_1 , B_4 и B_7), между которыми вставлен материал п. п. и закл. п. (между B_1 и B_4 — экспозиция, между B_4 и B_7 — разработка и реприза), сообщают III части одновременно черты рондо. Но и цикл в целом, наряду с сонатностью, имеет ясно выраженный трехчастный характер (крайние части в основной тональности); и экспозиции I и III частей, и, наконец, структура II части в целом совмещают сонатность с рондообразностью. Таков многоуровневый принцип организации данного произведения, с изоморфными отношениями между уровнями.

Нам осталось рассмотреть еще один случай проявления данного принципа. Для этого следует вернуться к середине III части, начиная от повторения гл. п. (B_4) и до репризы гл. п. (B_7). Тональное соотношение разделов данного отрезка следующее: сначала D-dur (B_4) и d-moll (A_4); затем два отрезка в F-dur (A_5 и B_5'); далее собственно разработочная (секвентная) часть (14 тактов B_5''), после чего следуют в D-dur части A_6 и B_6 , в точности воспроизводящие A_5 и B_5 соответственно, но со сдвигом в главную тональность; наконец, после проведения всех разделов п. п. и закл. п. (которые в данном случае можно трактовать как гигантское расширение начального четырехтакта B_6 — ср. аналогичный прием гигантского расширения периода в репризе п. п. I части), следуют разделы A_7 и B_7 , соответствующие, и тонально и тематически, разделам A_4 и B_4 . Таким образом, весь рассмотренный отрезок III части можно трактовать как сонатную форму — внутреннюю сонату III части. Ее структура:

B_4 (D-dur) — A_4 (D-dur — d-moll) — A_5 (F-dur) — B_5' (F-dur) —
 гл. п. св. п. п. п. 2. разд. п. п.

B_5'' (секвенция) — A_6 (D-dur) — B_6 (D-dur) (+ расширение ма-
 разработка реприза п. п.

териалом закл. п. основной сонаты) — A_7 (D-dur — d-moll) —
 реприза св. п.

B_7 (D-dur).
 репр. гл. п.

Главная и связующая партии этой внутренней сонаты частично совпадают с гл. п. — св. п. основной сонаты III части; побочная партия, состоящая из двух разделов, частично использует материал св. п. (A₅) и частично — п. п. (B₅) основной сонаты. Соотношение главной — побочной тональностей: D-dur (d-moll) — F-dur. Внутренняя соната имеет зеркальную репризу (+ зеркальная перестановка св. п. и гл. п.), как и основная соната III части, и макросоната.

Теперь в полной мере вырисовывается полифункциональность второго проведения гл. п. III части непосредственно перед разработкой (B₄). Данный раздел может быть понят как ложная реприза основной сонаты, после которой следует разработка III ч., и одновременно как главная партия внутренней сонаты; как крайняя часть внутреннего рондо (построенного в рамках экспозиции финала), и одновременно средняя часть внешнего рондо (III части в целом).

В связи с этим начало III части (разделы B₁ и A₁ — главная партия) теперь также может быть трактовано как ложная реприза макросонаты, после которой наступает разработка макросонаты, уводящая из основной тональности (п. п. и закл. п. экспозиции и вся разработка III части), и затем — полная реприза макросонаты, совпадающая с репризой III части. Явление ложной репризы делает макросонату по структуре изоморфной сонатной форме III части.

Отметим, что внутренняя соната имеется во всех трех частях. При этом внутренняя соната I части помещена в рамках экспозиции основной сонаты и представляет собой форму с зеркальной экспозицией (перестановкой партий); внутренняя соната III части занимает разработку — репризу III ч. и строится с зеркальной репризой. Добавим также, что основные тональности трех внутренних сонат — A-dur, fis-moll и D-dur — образуют тоны ре-мажорного трезвучия, (в обратном порядке), представляющего основную тональность и одновременно заглавную тему всего произведения.

Нам осталось упомянуть еще коду (A₈, 12 тактов). Ее первые 6 тактов построены на синтезе мотивов α и β: арпеджио с последующим поступенным движением. Обратим также внимание на чередование аккордов I и II ступени — ср. аналогичное соотношение предложений в заглавной теме сонаты:



В последующих 4 тактах тема еще больше дробится, от нее остается только мелизм до-ре, и наконец несколько трезвучий ре-мажора заключают сонату: мелодическое одногласное движение, заданное начальным мотивом, пройдя длительные полифонические и гармонические превращения, превратилось наконец в чистую гармонию — заключительный тонический аккорд.



* *
*

Структуру сонаты можно представить в виде схемы (см. приложение).

В этой схеме отчетливо выявляется основная конструктивная идея: многоуровневое строение, с имитацией микроструктуры в макроструктуре; зеркальное соотношение тем, разделов, сонатных структур (опять-таки с реализацией на разных уровнях); и, наконец, поливалентность частей, реализующаяся, во-первых, в постоянном, на различных уровнях, конкурировании принципов сонатности и рондообразности, и во-вторых, в совмещении функций в составе микро- и макроструктур.

Нетрудно увидеть, что все эти принципы связаны с полифонией: перед нами как бы проведение приемов увеличения, обращения, ракоходности, подвижного контрапункта — в построении формы, и притом гомофонно-гармонической: сонатной формы; одна соната контрапунктически совмещается с другой сонатой, построенной на тех же темах, но данной, так сказать, в увеличении (макросоната), в уменьшении (внутренние сонаты), в различных обращениях (зеркальные экспозиции и репризы). Монотематизм сонатной формы I и III части сообщает вступлению побочной партии характер ответа в фуге (та же тема, что и у гл. п., но перемещенная в доминантовую тональность).

В то же время вся эта сложная сеть сонатных «проведений» в тональном плане организована так, что на протяжении всего

произведения утверждаются тональности, соответствующие тонам основного тонического трезвучия: D-dur/moll — fis-moll/ F-dur — A-dur.

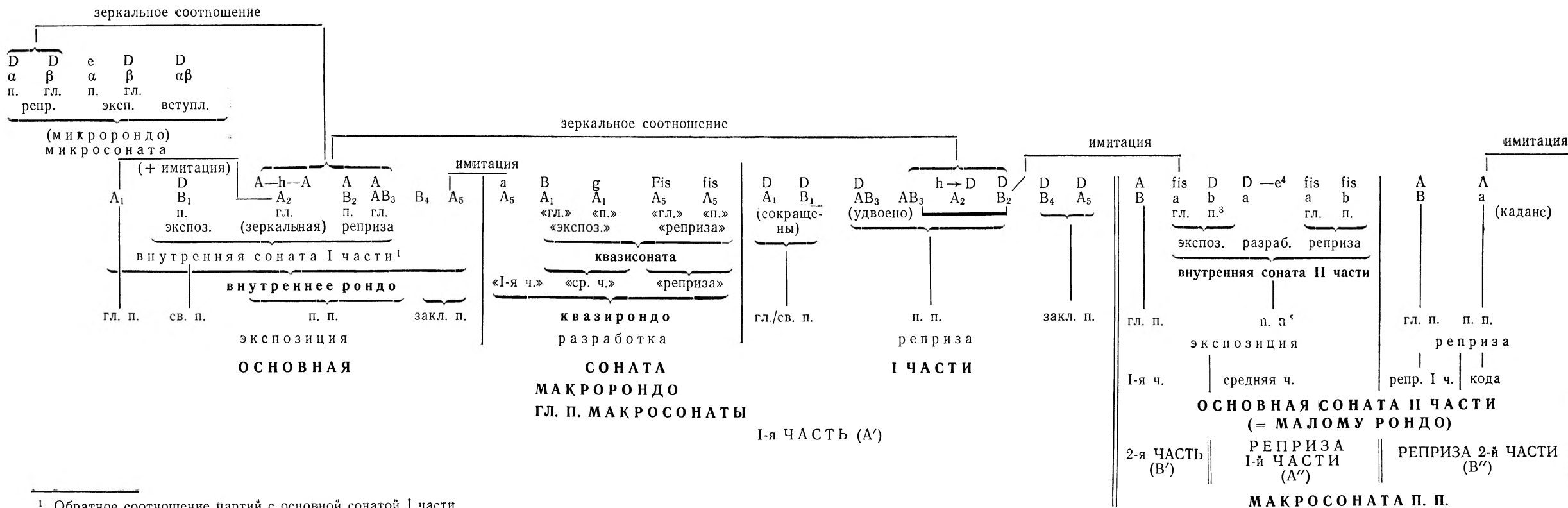
Различные контрапунктирующие линии сонатных форм сходятся в репризе III части, которая одновременно является и репризой внутренней сонаты III части, и репризой макросонаты: полифоническая форма сходится к концу в «аккорд». Таким образом, принцип перерастания полифонического развития в гармонию показан в самой форме сонаты, в конструктивном соотношении ее разделов.

Уже первые такты сонаты содержат мотив α — монодию, заключающую в себе и элементы имитации, и потенциальную гармонию, — а также контрастирующий с ним мотив β , имеющий чисто гомофонно-гармонический характер. После сложного полифонического развития α в I части; после столь же мощного гомофонно-гармонического развития β во II части; наконец, после полифонического преобразования мотива β в III части — начальный мотив возвращается в заключительных тактах сонаты в преобразованном виде, в полной мере реализуя наконец свою гармоническую потенцию и останавливая движение в качестве тонического заключительного аккорда. Смысл мотивной работы оказывается тем же, что и смысл конструирования формы — претворение полифонического линейного движения в гармонию, но такую гармонию, в которой эта линейность просвечивает, выступая как бы в виде субстрата — подобно тому как старый принцип трехчастности (рондо) проявляется в виде субстрата сонатной структуры на всех уровнях ее построения, от микросонаты начального периода до макросонаты целого цикла.

Последняя соната Моцарта, подводя итог развития гомофонно-гармонической музыки и ее высшего проявления — классической сонатной формы, как бы заключает в своей структуре пройденный музыкой в течение предшествующих трех столетий путь, вершиной которого она является. Начавшись с «нулевой» стадии, с монодии, конструктивные линии сонаты расходятся затем в сложном полифоническом движении, чтобы к концу соединиться в репризно-тонический аккорд, символизируя завершение пути к классической гармонии и классической форме.

Искусство Моцарта, под внешней оболочкой «классической ясности» и гармонической прозрачности и простоты, заключает в себе в скрытом виде сложнейшие образцы конструктивного расчета и символизации, унаследованные от предшествующей, доклассической музыкальной эпохи. Интерес позднего Моцарта к такого рода явлениям неслучаен: аналогичные приемы символизации можно встретить в «Волшебной флейте», отчасти в дру-

ПРИЛОЖЕНИЕ



¹ Обратное соотношение партий с основной сонатой I части.

² 2-я степень побочной функции по отношению к макроформе.

³ 3-я степень побочной функции по отношению к макроформе.

⁴ Утверждение тонального соотношения начального периода сонаты.

⁵ Ракоходное проведение заглавного мотива α.

$$A_1^I ч. : A_2^I ч. = B_1^{III ч.} : B_2^{III ч.}$$

⁶ Соотношение частей a₁ : a₂ в A₁ и A₂ тождественно и соответствует гл. п. : закл. п. I ч.

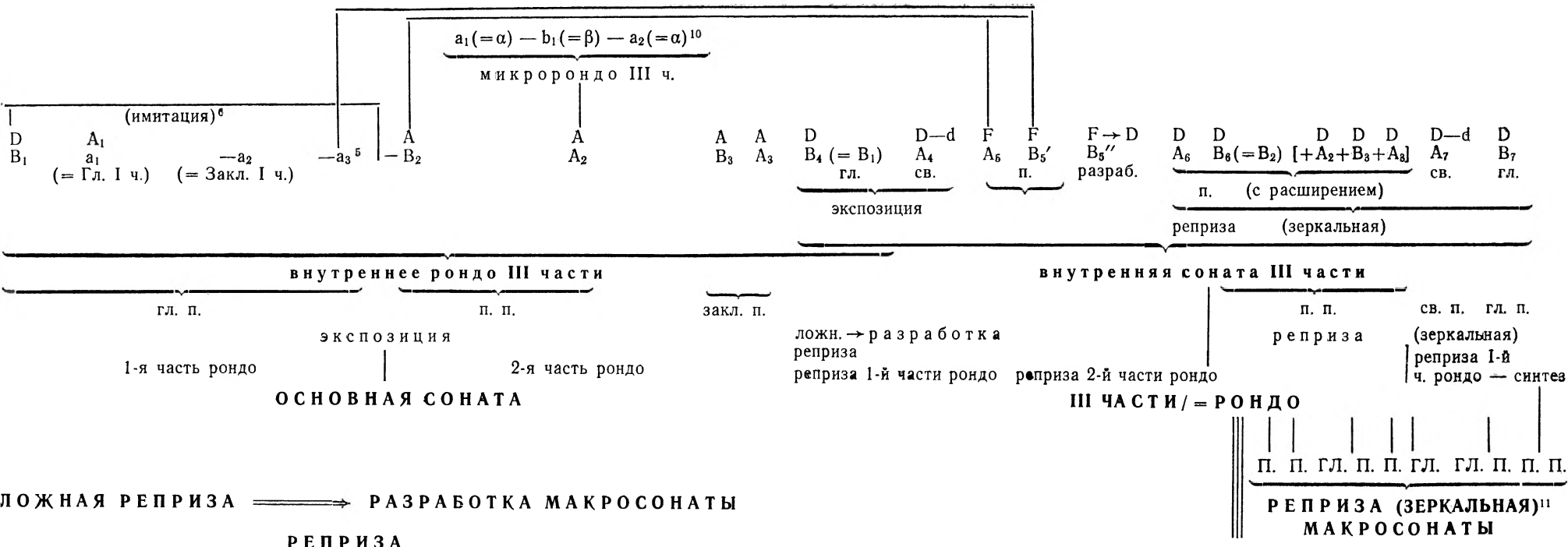
⁷ Зеркально соотносится с внутренним рондо I части.

⁸ Возвращение тонального соотношения начального периода сонаты.

⁹ Возвращение заглавной темы сонаты, превращенной в заключительную гармонию.

¹⁰ В зеркальной репризе макросонаты все разделы B соответствуют репризе П. П. (= II ч.), а все разделы A — репризе ГЛ. П. (= I ч.). Таким образом, реприза макросонаты воспроизводится трижды — дважды в зеркальном и последний раз в прямом соотношении партий.

¹¹ Макророндо структурно тождественно микророндо — заглавному периоду I части.



$D - e - D^9$
 $a_1 (= \alpha) - 1 (= \beta) - a_2 (= \alpha)^{10}$

КОДА

(СИНТЕЗ) МАКРОРОНДО¹²

1. МИКРОУРОВЕНЬ: микросоната и микророндо
2. МИКРОУРОВЕНЬ: внутренние сонаты; внутренние рондо; квазисоната и квазирондо
Основные сонаты (рондо) I—III чч.
МАКРОУРОВЕНЬ: макросоната и макророндо

гих поздних сонатах (начиная с Фантазии и сонаты до-минор), симфонии «Юпитер». Систематическое описание данного пласта в творчестве Моцарта — дело будущего; такое описание позволит, по-видимому, отчасти пересмотреть традиционно сложившиеся представления как о характере музыки Моцарта, так и о соотношении доклассических и классических музыкальных форм.

О СООТНОШЕНИИ ЗВУКОВЫХ И СМЫСЛОВЫХ ЖЕСТОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Мих. Лотман

1. **Предварительные замечания.** Хотя тот факт, что внутренняя структура продуктов реализации какой-либо семиотической системы существенным образом отличается от организации самой этой системы, является общепринятым, в конкретных исследованиях эти аспекты часто путаются. К сожалению, работы, основанные на применении методов новейшей (и, в том числе, генеративной) лингвистики к явлениям поэтики и обязательно упоминающие о необходимости разграничения *competence* и *performance*, вопреки ожиданию, не составляют в этом смысле исключения. В настоящей работе речь идет исключительно о продуктах реализации системы поэтического языка, а не о самой системе¹ и не о процессе ее реализации (это обстоятельство подчеркнуто и в заглавии — в противном случае мы бы говорили о фонологических и семантических структурах).

При реализации абстрактной (и, следовательно, лежащей вне времени и пространства) языковой системы в материальной субстанции, локализованной и направленной в пространстве-времени, многоуровневая организация этой системы с жестко фиксированными отношениями между элементами и уровнями редуцируется в двуплановость текста-сигнала, причем структура обнаруживает тенденцию к параллелизму плана выражения (ПВ) и плана содержания (ПС), «взятых как целое».² Одно из важнейших отличий организации текста (и речи вообще) от организации языковой системы заключается в том, что связи между составляющими структуры текста носят гораздо более тесный и обусловленный характер, нежели это имеет место между соответствующими им единицами языка (этим частично компенсируется меньшая жесткость и меньшая обязательность речевых связей по сравнению с языковыми). Это касается, особенно межуровневых и, в первую очередь, знаковых отношений. Грубо говоря, знаковые отношения в языке строятся по прин-

ципу немотивированности (взаимонезависимости), а в речи — по принципу мотивированности (односторонней или взаимной зависимости).³ Такая «сквозная» мотивированность, в идеале создающая впечатление невозможности перефразирования, т. е. выражения той же мысли «по-другому», наиболее отчетливо проявляется в поэтических текстах, т. е. в текстах, где организация материала служит не только, а иногда и не столько, средством сообщения, но и его целью.⁴

Задачей настоящей работы является параллельное рассмотрение некоторых явлений ПВ и ПС, традиционной поэтикой рассматривавшихся либо только как способ организации в ПВ, либо только как способ организации ПС.

2. «Плетение словес». Можно считать более или менее известным, что звуковые повторы (аллитерации, ассонансы, звуковые симплоки,⁵ рифмы и т. д.) способствуют и смысловому сближению корреспондирующих слов, причем, чем «богаче» повтор, тем, в общем случае, теснее и устанавливаемые смысловые отношения.⁶ То же справедливо и для обратного соотношения: смысловые связи могут вызывать звуковые, причем в некоторых поэтических системах такое «подкрепление» становится обязательным. Обязательность того или иного звуко-смыслового соответствия приводит к тому, что определить, порождается ли смысловое подобие звуковым или наоборот, становится настолько трудно, что сам этот вопрос теряет практическое значение.

Если соположение сигналов, сходных как в ПВ, так и в ПС, становится организующим принципом построения текста (или какого-нибудь его отрезка, который в этом смысле может рассматриваться как самостоятельный текст), то мы имеем дело с явлением, которое в истории славяно-русской поэтической традиции получило название «вития» или «плетения словес». Сходные явления, однако, наблюдаются в самых различных поэтических системах⁷; в частности, широко используются и в русской фольклорной поэтике (разного рода прибаутки), и в творчестве таких различных поэтов, как Белый, Хлебников, Пастернак.

В системе «плетения словес» текст может строиться на основании одного сквозного повтора, как [1] (а) и (б) или же на переплетении целой серии таких повторов (т. е. «плетении» уже не словес, а самого «плетения»), как [2].

[1] (а) ...един инок, един всеединый и уединенный и уединяся, един единого Бога...

(Епифаний Премудрый)

(б) О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянутся смеяльно.

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

(Хлебников)

[2] Безбурный царь! Как встарь в лазури бури токи;
В лазури бури свист и ветра свист несет,
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий,
Прогонит, гонит вновь; и вновь метет и вьет.

Воскрес: сквозь сень древес — я зрю — очес мерцанье:
Твоих, твоих очес сквозь чахлые кусты.
Твой бледный хладный лик, твое возликованье
Мертвы для них, как мертв для них воскресший: ты.

Ответишь ветру — чем? Как в тени туч свинцовых
Вскипят' кусты? Ты — там: кругом — ночная ярь.
И ныне, как и встарь, восход лучей багровых.
В пустыне ныне ты: и ныне как и встарь.

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи,
В лазури бури свист и ветра свист несет —
Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий:
Прогонит, гонит вновь. И вновь метет и вьет.

(Белый)⁸

Эффект «вития словес» заключается в том, что повторяющиеся компоненты как значения, так и звучания аккумулируются в сознании говорящего/слушающего, причем с каждым новым повторением «заряд» этот усиливается (разумеется, до определенных пределов). Одновременно на этом чуть ли не тавтологическом фоне отчетливо проступают и приобретают значение такие различия, которые в другом контексте были бы нерелевантными⁹. В предельном случае абсолютной тавтологичности значение могут приобретать мельчайшие нюансы интонирования, тембра и т. п.^{9а}, а если и их в тексте нет, то они возникают в процессе его восприятия/интерпретации (ср. восприятие орнамента). Поэтому тексты, тяготеющие к «плетению словес», представляются крайне усложненными и трудными для восприятия: постоянное повторение при незначительном варьировании даже самого элементарного сигнала настолько усиливает его, что получаемый «заряд» может перейти некоторый порог, за которым кончаются возможности человеческого восприятия. Наиболее сложные формы организации на уровне восприятия не отличимы от самых простых: как «заумь» трактуется и повторение без всякого варьирования, и «слишком» сложное варьирование. Достаточно вспомнить Л. Гонгору, чьи стихи противники их сравнивали

по «темноте» с «первозданным хаосом», а поклонники — по «яркости» с сиянием солнца¹⁰. Важно, что такой эффект создается именно благодаря совмещению звукового «плетения» со смысловым: ни богатейшая звукопись, скажем, Бальмонта, ни тавтологические дедуктивные рассуждения не обладают подобным действием.

3. **Анаграммы.**¹¹ Хотя совершенно очевидно, что анаграммы представляют собой двуплановые образования, при описании их этот факт, как правило, не учитывается: если в ПВ рассматривается способ представления анаграммируемого комплекса в тексте, то в ПС рассматривается только его значение (для сравнения представим себе обратную ситуацию, когда рассмотрению подвергается смысловая конфигурация и ее акустическое значение). Такой подход, а также анаграммы, получающие в результате его проведения адекватное описание, назовем звуковым vs. звуковыми. Внутри звукового подхода выделяются две трактовки понятия анаграммы. Первая, более строгая и более традиционная, содержится, например, в «Словаре» Остолопова:

Анаграмма есть разделение или переставление слогов, либо букв, собственного имени, или какого-нибудь слова, таким образом, чтобы выходило другое слово, имеющее другой смысл, и чтобы сверх того ни одной буквы не оставалось.¹²

Вот некоторые из приводимых Остолоповым анаграмм:

- [3] (а) Герой! сил Роских вождь! разбил врагов, прогнал,
И за Французский ку— тузов без счета дал.
(Ку, т. е. coup, значит удар, — прим. Остолопова)
- (б) Mater armet, matre ratem, metra teram.
- (в) Πτολέμαιος-αὐτὸ μέλιτος, из меду.
- (г) «Из слов Frère Jacques Clément, который был убийцею Генриха III, французы извлекли следующее речение: C'est l'enfer qui l'a crèe, ад произвел его».
- (д) «Из вопроса, сделанного Пилатом Иисусу Христу: quid est veritas?— что есть истина? выходит: est vir qui adest, муж здесь стоящий».

Первый пример служит иллюстрацией «разделения», а остальные — «переставления» звуков анаграммируемого выражения.

Иными словами, под анаграммой понимается перестановка над некоторым осмысленным кортежем, также удовлетворяющая критерию осмысленности. В [3] (б) этому определению удовлетворяет не только все выражение в целом, но перестановка над обоими входящими в него словами по отдельности; в [3] (г) принцип выдержан не до конца. Такое понимание приводит к тому, что не анаграммируемое выражение выступает как первичное по отношению к тексту, а, наоборот, из текста вычитываются возможные анаграммы; ср., особенно, [3] (г) и (д). Осознание и

логическое завершение этого принципа приводит к игре в так наз. «словягу», когда путем перестановки букв из некоторого слова получают все возможные другие слова (иногда, впрочем, в «словяге» разрешается выбрасывать буквы исходного слова), т. е. на множестве всех перестановок над некоторым кортежем задается подмножество осмысленных перестановок, связанных между собой симметричным и транзитивным отношением анаграмматичности. Такого рода пример также содержится у Остолопова:

[4] Domus Lescinia, дом Лещинских;
Ades incolumis, существуешь непоколебимо;
Omnis es lucida, весь светел;
Mane sidus loci, пребывай звездой места;
Sis columna dei, будь столп Божий;
I scande solium, ступай, восходи на престол.

Такие *tours de force* относятся к так наз. прикладному стихосложению и в общей системе поэтики занимают заведомо периферийное положение.

Более «либеральная» трактовка анаграмм заключается в отказе как от инъективности (допускается неоднократное вхождение составляющих анаграммируемого комплекса), так и от сюръективности (допускаются такие отрезки в тексте, которым нет соответствия в анаграммируемом выражении) соответствия между анаграммируемым выражением и получаемым текстом, — одно слово может анаграммироваться в сравнительно большом тексте или отрезке текста.¹³ Очевидно, что опасность произвольной трактовки, по сравнению с более сильным определением, здесь еще неизмеримо больше. Поскольку, однако, анаграммы с такого рода звуковой организацией представляют наиболее интересный и важный случай, а в рамках звукового подхода ни выявление, ни интерпретация их не может быть надежной¹⁴, мы считаем необходимым сформулировать альтернативный подход, при котором конфигурации ПВ и ПС подлежали бы параллельному обследованию.

Мы исходим из того, что большинство анаграмм, не носящих нарочито искусственного характера, основаны на параллельном «распылении» анаграммируемого сигнала в ПС и в ПВ: компоненты его значения предстают в тексте в разобращенном виде совершенно аналогично тому, как это происходит в ПВ с компонентами звучания.

Наиболее простой и наглядной является, в этом смысле, структура многих загадок. Как известно, в ПС загадки могут быть приведены как будто бы иррелевантные признаки загадываемого объекта, совершенно недостаточные для однозначного ответа (загадки и не предназначались для проверки способности к логическому мышлению, а являлись, по сути дела, некоторым

паролем, на который нужно было дать правильный отзыв), анаграммирование в ПВ становится важным, если не единственным «ключом» к отгадке. А. И. Гербстман, проведший широкое обследование русских загадок с этой точки зрения, назвал такую анаграмму «звуковой подсказкой», а само явление — «подсказочной звукописью».¹⁵ Приведем некоторые примеры, в основном заимствованные из его работы:

- [5] (а) два кОНЦа, два кОльЦа, посереДИне — гвОздь (НОЖНИЦЫ);
(б) по черной зЕМЛЕ бЕЛый заяц пробег (МЕЛ);
(в) стучит беЗ Рук, беЗ ОГНЯ ГОРит (ГРОЗА);
(г) нет ни окон, ни дверей, пОсРЕдине — АРХиРЕй (ОРЕХ).

Последний пример свидетельствует о том, что лексические единицы, имеющие в ПС самое опосредованное отношение к ключевому (загадываемому) слову, могут нести наибольшую звуковую нагрузку. Весьма показательна, в этом отношении, роль имен собственных, вводимых в текст загадки:

- [6] (а) узелок, Кузьма, развязать нельзя (ЗАМОК);
(б) лежит Егор под межой, покрыт зеленой фатой (ОГУРЕЦ);
(в) стоит Фёкла, глаза мокры (ОКНА);

В [6] (в) еще более ясно, чем *'окна'*, прослушивается *'свекла'*, но такая интерпретация не находит «поддержки» в ПС, где словосочетание *'глаза мокры'* может быть соотнесено с окнами и оконными стеклами; предпочтение отдается интерпретации, основанной на параллелизме ПВ и ПС, остальные — «блокируются». Здесь может возникнуть возражение, заключающееся в том, что для загадки вообще не важна организация ПВ: если отгадка «поддерживается» анаграммой, то это, безусловно, помогает отгадыванию, но доминирующей является организация ПС, которая не «фильтрует» звуковые интерпретации, а активно формирует их. Это рассуждение заслуживает внимания, но в качестве контраргумента следует привести такие «заумные» загадки, в которых отгадка содержится лишь намеками в ПВ.¹⁶ Анаграммы типа [5] и [6] будем называть звуко-смысловыми.

Область применения звуко-смысловых анаграмм отнюдь не ограничивается загадками; в поэтических текстах не «прикладного» характера именно этот тип анаграмм представляется основным. Главная трудность, связанная с анализом таких случаев в ПС, заключается в том, что поэт анаграммирует не случайные слова, а своего рода мифологемы, занимающие центральное положение либо в лексико-семантической системе его культуры, либо в его индивидуальной. Первые, по-видимому, представляют более осознанный и, одновременно, более архаичский тип и, помимо прочего, имеют целью ограждение смысла от профанического восприятия (можно полагать, что первоначаль-

ной функцией загадок была именно такая проверка, имеющая своей целью выявление профанов). Далее, мифологемы — коллективные и индивидуальные — являются именами собственными, либо выступают в функции имен собственных. Говорить же о содержании имен собственных или, тем более, пытаться разложить это содержание на компоненты, было бы бессмысленно.¹⁷ Однако каждое слово, а мифологема — особенно, помимо своего референциального значения и вне зависимости от того, обладает ли оно сигнификативным значением или нет, в памяти говорящего/слушающего включено в некоторый круг привычных ассоциаций, понятных только носителю данной культуры. Подобного рода ассоциации могут материализоваться в виде постоянных эпитетов или других слов-спутников, сопровождающих, как правило, появление данной мифологемы в тексте. При смысловом (в том числе и при звуко-смысловом) анаграммировании данной мифологемы в текст вводятся такие слова-спутники, намекающие на это, отсутствующее в тексте, либо присутствующее в другом отрезке текста, слово.¹⁸

По сути дела, наиболее серьезные исследователи неявно исходят именно из такого понимания анаграмм. Так, в анализе одного из гимнов «Ригведы» (посвященного богине речи *Vāc Āmbhṛṇī* и приносимого от ее имени, вследствие чего по «табуистическим соображениям» оно отсутствует в тексте) В. Н. Топоров указывает, что наряду с многочисленными «намекami на уровне звуковой организации» могут быть выделены и намеки семантические. Например, форма *vādamī* «говорю» очевидным образом соотносится с *vāc*, а подчеркивание мотива воды, моря указывает на *Āmbhṛṇī* («известно, что *ambhṛṇa* значит «влажный» и относится к классу водных мифологических существ»). Таким образом, хотя В. Н. Топоров говорит лишь о «звуковом символизме», он строит свой анализ на последовательном проведении звуко-смыслового подхода (ср., хотя бы, его замечание о «семантическом и звуковом подобии»)¹⁹

Попытаемся теперь проиллюстрировать сказанное на примере некоторых стихотворений Мандельштама (при всем обилии анаграмм у Мандельштама²⁰, нам не удалось найти ни одного достоверного примера чисто звукового анаграммирования); наш выбор объясняется тем, что семантическая организация поэзии Мандельштама и его поэтический мир являются в русской поэзии уникальными (сближаясь при этом с некоторыми весьма архаическими моделями), поэтому сам процесс выявления семантического наполнения мифологем, которые, с точки зрения обиходного языка, могут быть самыми обычными словами, представляет некоторый методологический интерес. Метод, применяемый нами для этой цели, является разновидностью дистрибутивного анализа, который до сих пор служит наиболее эффективным сред-

ством дешифровки и решения смежных проблем. Мы прослеживаем все вхождения слов, интуитивно ощущаемых как мифологемы ('кровь', 'яблоко', 'ласточка', 'виноград', 'губы', 'жир' и т. п.) в их узком контексте, т. е. в рамках одной семантической конструкции, и в широком контексте всего стихотворения. Если узкие контексты не являются, с точки зрения естественного языка, необычными, то мы считаем, что и в семантической системе Мандельштама им соответствует языковое значение. Если же слово систематически появляется в необычных узких контекстах, то мы считаем его мифологемой и общий смысл ее получаем объединением контекстуальных значений. Разумеется, мы прекрасно отдаем себе отчет в примитивности такого анализа и необязательной достоверности полученных результатов (в частности, одно и то же слово может употребляться и в мифологическом, и в обиходном значении; кроме того, получаемое значение будет заведомо не полным, т. к. мы не располагаем при анализе несохранившимися текстами, а также текстами не написанными, но потенциально возможными в системе поэта, но это — принципиальный недостаток дистрибутивного метода вообще; отметим, что, скажем, статистический метод дал бы еще менее достоверные результаты). Наконец, заключительным шагом является подстановка этого общего значения в конкретный контекст.²¹

[7] Твой зрачок в небесной корке,
Обращенный вдаль и ниц,
Защищают оговорки
Слабых, чующих ресниц.

Будет он обожествленный,
Долго жить в родной стране,
Омут ока удивленный, —
Кинь его в догонку мне!

Он глядит уже охотно
В мимолетные века,
Светлый, радужный, бесплотный,
Умоляющий пока.

(1937)

Проведенный анализ позволил установить, что такие слова этого стихотворения, как 'зрачок', 'корка', 'ресницы', 'око', 'радужный' и нек. др. (большинство из них приходится на I строфу) часто встречаются в контекстах, где речь идет о роговом покрове вообще ('роговая мантия', 'роговая облатка') или о той или иной разновидности рогового покрова. То же прослеживается и в звуковой организации I строфы, где анаграмма «роговица» видна совершенно отчетливо:

[7](а) зРАчОк, КОРке, ОБРАЩенный, И НИЦ, ОГОВОРкИ, РесНИЦ. В мандельштамовской картине мира роговой покров (*зрачки, чешуя, перепонки* и т. п.) оказывается материей, чуждой и враждебной не только человеку, но и теплокровным вообще. Ср. столь частое для Мандельштама упоминание змей, рыб, лягушек, червей в качестве враждебного человеку начала; особенно же страшны противоестественные антропоморфные образования, обросшие роговицей:

[7](б) ... в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы *коленчатой* тьмы.
.....
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес,
.....
В *чешуе* искалеченных крыл,
Под высокую руку берет
Побежденную твердь Азраил.

(1922)

(в) Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и *чешуей* из влажных *глаз*.

(1933)

Поэтому с такой настороженностью Мандельштам относился к роговице в человеческом теле, сталкивающей его вниз по «*лестнице Ламарка*».²²

[8] Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами —
Ядовитого холода ягодами, —
Растяжимых созвездий шатры —
Золотые созвездий жиры.

(1937)

Приведенное стихотворение является вторым в цикле «Стихи о неизвестном солдате». Смысл этого стихотворения, даже по сравнению с [7] выделяющийся своей загадочностью, несколько проясняется, если учесть анаграмму «яблоко» в 4—5 строках:

[8](а) зОЛОтыми ОБМОЛвКАми, ЯБедАми —
ЯдОвитОГО хОЛОдА ЯГОдАми...

'Яблоко', являясь одной из основных мандельштамовских мифологем, устойчиво ассоциируется, с одной стороны, с холодом, сне-

гом (см., особенно, «1 января 1924», но и др.), с другой стороны, с золотом.^{22а} Последняя связь является настолько устойчивой и тесной, проходящей через все творчество поэта, что даже в тех случаях, когда 'яблоко' не сопровождается эпитетом 'золотое', в стихотворении тем не менее 'золото' упоминается (при этом, как правило, 'яблоко' употребляется в обиходном значении), т. е. всякое упоминание 'яблока' влечет за собой появление 'золота', по крайней мере в широком контексте (исключения: «1 января 1924», «Опять войны разногосица...», где 'бури яблоко' употреблено в уникальном для Мандельштама смысле, а также «Язык булыжника мне голубя понятней...», где «темы и образы <...> навеяны Ямбами О. Барбье»,²³ хотя упоминаемые там 'яблоки' вполне соответствуют мандельштамовскому употреблению не в мифологическом значении), но нередки и случаи «независимого» употребления этих слов в узком контексте, например:

[8](б) ... Эра звенела, как шар золотой,
Полая, литая, никем не поддерживаемая,
На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».
Так ребенок отвечает:
«Я дам тебе яблоко», или «Я не дам тебе яблока».
(1923)

(в) Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе — великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.
(1915)

(г) С утра до ночи «яблочко» поется.
Уносит ветер золотое семя...
(1920, 1922)

Что же касается [8], то заанаграммированная в нем мифологема 'яблоко', обладающая сложным значением, связанным с течением времени и с мирской насильственной властью, является важным связующим звеном между этим стихотворением и другими стихотворениями цикла (ср., особенно, стихотворение 5).

Имеет смысл обратить внимание и на такую деталь: в [7] и [8] основную звуковую нагрузку в плане репрезентации анаграммируемых выражений несут слова 'оговорки' и 'обмолвками' — соответственно, которые, тем самым, приобретают автономное значение, что-то вроде:

[9] произошла { оговорка²⁴ } : вместо { 'оговорки' }
 { обмолвка } { 'обмолвками' } должно
быть { 'роговицы' }
 { 'яблоко' }.

То, что Мандельштам использует такой стандартизованный прием введения анаграммы в текст, может служить еще одним свидетельством правдоподобности нашего анализа (ср., впрочем, п. 4.6., где обсуждается возможность переинтерпретации использованного приема, однако все замечания, касающиеся самой семантики, остаются в силе).

Механизм анаграмм оказывается, неожиданным образом, близким к «плетению словес»: оба феномена основываются на параллельной интеграции элементов ПВ и ПС в единый комплекс, различие же между ними заключается в том, что при «плетении словес» этот комплекс стремится быть полностью представленным в каждом сигнале, а при анаграммировании он распределяется по всему тексту так, чтобы ни в одной части текста он не содержался бы в целостном виде (в тех случаях, когда не одинок и том же тексте какой-нибудь символ представлен и в виде анаграммы, и в виде самостоятельной словоформы,²⁵ имеет смысл говорить о двух субтекстах, объединенных в одном тексте). Поэтому общая «темная» картина, возникающая при «плетении словес», состоит из вполне «прозрачных» составляющих, а анаграмма «проясняется» только на уровне целого текста.²⁶

Отметим еще одно преимущество звуко-смыслового подхода. Довольно мучительный при чисто-звуковом подходе вопрос о том, насколько способен адресант/адресат текста осознать анаграмматический принцип его организации, в значительной мере, теряет свое значение. Как известно, смысловая связность текста обеспечивается повторяемостью элементарных семантических единиц — сем²⁷, а восприятие семантической связности текста — восприятием этой повторяемости; то же *mutatis mutandis* справедливо и для звуковой связности. Следовательно, правильное восприятие текста, само по себе предполагающее суммирование впечатлений как от звуковой, так и от смысловой организации текста, обеспечивает и автоматическое восприятие содержащейся в нем звуко-смысловой анаграммы. Вопрос осознанности такого восприятия имеет не больше значения, чем вопрос об осознанности восприятия любого другого явления ПВ или ПС, и подлежит рассмотрению не столько поэтикой, сколько психологией творчества и смежными дисциплинами (чего нельзя было сказать при чисто-звуковом подходе, поскольку там весь вопрос упирался, по сути дела, в частотность распределения звуков и отклонение этой частотности от среднеязыковой).

Рассмотрение чисто-звуковых и звуко-смысловых анаграмм закономерно должно привести к выводу о возможности и чисто-смысловых анаграмм, основанных на распылении какого-либо сигнала только в ПС. Рассмотрим довольно убедительный случай такой организации:

средств, но и о том, что «настойчивое» анаграммирование в ПС неизбежно приводит к аналогичным «завихрениям» в ПВ вне зависимости от того, является ли организация звуковой структуры достаточной для восприятия этой анаграммы. Иными словами, в случаях типа [10] звуковая анаграмма возникает не столько на уровне фонетической структуры текста, сколько на уровне звуковой интерпретации этой структуры вследствие воздействия смысловой интерпретации текста. То же *mutatis mutandis* справедливо и для обратного случая, когда недвусмысленная звуковая анаграмма, не имеющая смысловой мотивировки, приводит к соответствующим изменениям семантической интерпретации; если такая интерпретация не противоречит замыслу автора, то и все явление считается анаграммой, если же противоречит, то оно называется сдвигом, хотя формально эти случаи отличить невозможно (ср. многочисленные «детские» песенки, где непристойная анаграмма маскируется под сдвиг).

4. Метафора и метонимия. Хотя до сих пор нам успешно удавалось уклоняться от обсуждения разного рода терминологических тонкостей, некоторые предварительные замечания сделать здесь все-таки придется.

Традиционная поэтика рассматривает метафору (Мф) и метонимию (Мн) только в качестве некоторых фигур ПС. Между тем, довольно широко используются выражения типа «световая Мф», «поведенческая Мн» и т. п. Насколько закономерно такое словоупотребление, не является ли само оно метафорическим? Все, разумеется, зависит от того, сумеем ли мы определить принцип, например, метафоричности «в чистом виде», вне зависимости от его реализации в той или иной субстанции, причем такое определение не должно противоречить интуитивному пониманию Мф, в частности, не должно охватывать родственных феноменов в ПС.

Метафорической конструкцией назовем такую, в которой один объект проектирует некоторые свои свойства на другой (или ряд других); последний объект называется главным, а первый — вспомогательным²⁹. В принципе, такое понимание хорошо согласуется с мнением Аристотеля о том, что Мф представляет собой сокращенное сравнение, с той оговоркой, что если в языке сравнение может быть симметричным (устанавливаются общие свойства объектов) и асимметричным (если вы обнаруживаете у своего приятеля некоторые качества, скажем, осла и/или свиньи, то это может вовсе не означать, что у этих животных вы обнаружите те же свойства своего приятеля), то в Мф сравнение носит, как видно из определения, только асимметричный характер.

Принцип же метонимичности заключается в замещении предполагаемого по контексту объекта некоторым другим, но так,

чтобы в процессе восприятия сообщения замещенный объект мог бы быть восстановлен. Подобно тому, как Мф неверно было бы определить как ассоциацию по сходству, т. к. Мф не «формулирует случайно существующее подобие», а сама «создает подобие»³⁰, так и Мн нельзя называть ассоциацией по смежности, т. к. эта смежность также не является априорной, но устанавливаемой в результате Мн.

Предложенные определения позволяют говорить о Мф и Мн, выраженных как языковыми, так и неязыковыми средствами, а среди первых — о Мф и Мн как в ПС, так и в ПВ.

4.1. Звуковой Мф будем считать любое приравнивание одного звукового комплекса другому (рифма, разного рода звуковые повторы). Важно подчеркнуть, что подобно Мф в ПС, звуковая Мф основывается не на априорном сходстве звучаний, но сама устанавливает его, что наглядно проступает в рифме: рассматривая произвольную пару слов, очень трудно сказать, могут ли они рифмоваться (равносложность созвучия — обязательный признак рифмы в силлаботонике, для чисто-тонического стиха иррелевантен; неравноударные рифмы, возможные в силлабике, отвергаются чистой тоникой и силлаботоникой и т. п.; по-видимому, все же существуют пары слов, заведомо не могущие рифмоваться, но уровень минимального сходства, как и в ПС, установить очень трудно)³¹.

К звуковым Мн следует отнести некоторые виды каламбуров и звукоподражаний. Однако интерпретация этих явлений как Мн требует определенной осторожности: каламбуры могут предполагать не замену одной интерпретации другой, а амбивалентность нескольких возможных относительно данного контекста интерпретаций; а так наз. каламбурные рифмы, предъявляющие все интерпретации звукового комплекса (речь идет исключительно о звуковой, а не смысловой интерпретации), должны быть отнесены к Мф (т. е. не важно, что каламбурная, а важно, что рифма). Что касается звукоподражаний, то к Мн относятся лишь те из них, которые выполняют не только имитационную, но и субститутивную функцию.

4.1.1. Следует отметить, что как и в ПС, в ПВ существует ряд явлений, которые могут быть истолкованы и как Мф, и как Мн. Наиболее сложным из них, по-видимому, является паронимасия, которая может трактоваться и как нахождение сходства в различных звуковых структурах (т. е. Мф), и как установление различий в тождественном при помощи замены некоторого компонента звучания (т. е. Мн).

4.1.2. Рассмотрим теперь четыре случая соотношения звуковых и смысловых жестов: а) ПВ Мф — ПС Мф, б) ПВ Мн — ПС

Мн, в) ПВ Мн — ПС Мф и г) ПВ Мф — ПС Мн. Два первых случая условимся называть симметричной, а два последних — антисимметричной организацией планов; более традиционные проблемы асимметричной организации планов (т. е. когда некоторому жесту в одном плане соответствует отсутствие «специальной», т. е. соотнесенной с ним, формы организации в другом) ввиду недостатка места отдельно рассматриваться не будут.

4.2. **Конфигурация ПВ Мф — ПС Мф** является весьма распространенной. Например, звукоподражательная аллитерация часто сопровождается метафоричностью ПС:

[11](а) Когда гремел мазурки гром... (Пушкин)

(б) Я — вольный ветер. Я вечно вею,
Волную волны...

(Бальмонт)

(в) То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался...
(Крылов)

Нагнетение метафор в [11](б) происходит параллельно в ПС и в ПВ. ПВ Мф не обязательно должна быть звукоподражанием:

[12] Сердце, плеча по площадкам... (Пастернак)

Здесь уместно привести замечание Вяч. Вс. Иванова о звуко-смысловой организации у Пастернака:

В строках Пастернака, описывающих море в его поэме о 1905-м годе <...>, цепочки слов с одинаковыми или сходными фонемами, как *рьяности—прячась—пряность, допотопный—расторопный, свирепеет—сатанеет, по-своему—воет, по сваям—по-своему*, не были бы употреблены, если бы поэт не использовал бы этих слов в метафорическом смысле (характерен контраст с отсутствием звукописи и метафоричности в последующих строках)³².

4.3. **Конфигурация ПВ Мн — ПС Мн** также не редка, хотя, вообще говоря, Мф в поэзии более распространены, чем Мн³³. Замещение подобных в звуковом отношении сигналов может произойти в результате механической ошибки, а может создавать иллюзию такого рода «ошибки памяти», «оговорки», «опечатки» (ср. предисловие к «Коту Муру»). Принцип этот был эксплицирован Мандельштамом:

[13] Часто пишется: казнь, а читается правильно: песнь...^{33а}
Как было указано в п. 4, условие восстановимости («читается правильно») является для метонимии необходимым.

[14] Однажды Гегель ненароком

И, вероятно, наугад

Назвал историка пророком,

Предсказывающим назад.

(Пастернак)

«Должен быть назван не Гегель, а Фр. Шлегель («Фрагменты»)»³⁴. Эта «ошибка» приводит к тому, что слова 'ненароком'

и *'наугад'* приобретают дополнительное — автонимное — значение: весь отрывок воспринимается как сказанный «ненароком и, вероятно, наугад», что и соответствует пастернаковскому credo: «чем случайней — тем вернее».

Стихотворение Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) строится как цепь метонимических скачков³⁵ самого разнообразного свойства: от основывающихся на соседстве двух стихотворений в собрании сочинений Пушкина³⁶, до звуковых:

[15] ... И теплятся в часовне три свечи.
Не три свечи горели, а три встречи...

Метонимический перескок от свечей к встречам, хотя и подготовлен в ПВ синтагматически (*ЧаСоВнЕ ТРи СВЕЧИ*), объясняется затекстовым сближением *СВЕЧИ/ВСТРЕЧИ* (в тексте встречается только форма *'свечй'*).

4.4. **Конфигурация ПВ Мн — ПС Мф.** Случаи антисимметричной организации планов встречаются гораздо реже; но а priori такие построения представляются вполне возможными, и подобрать соответствующие примеры не составляет особого труда.

[16] И тут тяжелел обожанья размах,
Хмелел, как крыло, обожженное дробью,
И бухался в воздух, и падал в ознобе,
И располагался росю в полях.

(Пастернак)

Отсутствующий в тексте, но присутствующий в описываемой им ситуации выстрел передается звукоподражанием *'бух'*, причем, что важно, замена происходит только в ПВ, т. к. в ПС *'бух'* не только не составляет отдельной лексемы (междометия), но и предстает в составе предиката, характеризующего *'обожанья размах'*, а не выстрел. Метафорическая организация ПС особых комментариев не требует; следует, однако, отметить, что и организация ПВ в основном метафорична: введение метонимического жеста — не более, чем эпизод.

В [16] ПВ Мн образуется за счет звукоподражания; приведем теперь пример каламбура:

[17] У реки Оки вывернуто веко,
Оттого-то и на Москве ветерок.
У сестрицы Клязьмы загнулась ресница,
Оттого на Яузе утка плывет.

(Мандельштам)

ПС Мф *'у реки ... вывернуто веко'*, основывается на оставшемся вне текста каламбуре «око/Ока». И в этом примере следует

подчеркнуть, что локальное нарушение параллелизма планов компенсируется контекстом всего отрывка: доминирующим как в ПВ, так и в ПС оказывается метонимический принцип.

4.5. **Конфигурация ПВ Мф — ПС Мн**, по-видимому, является наиболее редкой. Сначала рассмотрим сравнительно простой пример.

[18] Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.

(Есенин)

Метонимическая цепь «глаза/слеза» и «слезами/звездами» опирается на значительное звуковое сходство. И в этом случае ПС Мн включена в метафорический контекст, общий для ПВ и ПС. Несколько более сложный случай:

[19] Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.
Простишь ли ты меня, великолепный брат,
И мастер, и отец черно-зеленой теми,
Но око соколиного пера
И жаркие ларцы у полночи в гареме
Смущают не к добру, смущают без добра
Мехами сумрака взволнованное племя.

(Мандельштам 1937)

По мнению А. А. Морозова, это стихотворение в значительной мере строится на обыгрывании части *'брандт'* в фамилии Рембрандт. Действительно, через все стихотворение подспудно проходит тема горения, отражающаяся как непосредственно в лексике (*'горящего'*, *'жаркие'*, *'мехами'*), так и каламбурно (кроме межъязыкового каламбура *'Рембрандт'*, в этой связи следует указать и *'гарем'*). Эта тема достигает кульминации в последней строке, где Мн «пламя/племя» основывается на «имплицитной паронимии»³⁷.

4.6. Теперь уместно было бы заняться вопросом, чем случаи типа [18] и [19] отличаются, с одной стороны, от [7] и [8], а, с другой стороны, от [17]. Разберем эти вопросы по отдельности.

Действительно, определенная замена в ПВ, основанная на уподоблении в ПС, может описываться и как звуко-смысловая анаграмма и, наоборот, [7] и [8] могут описываться, как ПВ Мф — ПС Мн, что особенно правдоподобно ввиду [9]. Можно предложить два критерия для разграничения этих явлений. Первый,

более формальный, заключается в том, что, в отличие от Мф и Мн, анаграмма относится ко всему тексту и не может быть локализована в нем — анаграммируемое выражение равномерно «распыляется» как в ПВ, так и в ПС. С этой точки зрения, [7] и [8] должны трактоваться ПВ Мф — ПС Мн. Есть, однако, и другой, труднее поддающийся формализации, но, по-видимому, более важный аспект этой проблемы. В случае Мн безразлично, какое слово подлежит замещению, а анаграммируется далеко не всякое слово (см. п. 3). И *'роговица'*, и, особенно, *'яблоко'* занимают гораздо более высокую ступень в мандельштамовском поэтическом мире, чем *'пламя'*, или же *'слезы'* — в есенинском; более того: лексема *'племя'* является для Мандельштама более значимой, чем *'пламя'*, а анаграммирование менее значимого слова при помощи звуковой структуры более значимого слова представляется нонсенсом.

Что же касается сходства [18] и [19] с [17], то причиной ему является двойственность явления паронимии (п. 4.1.1). В самом деле, почему мы замену «око/Ока» считаем ПВ Мн — ПС Мф, а «пламя/племя» — ПВ Мф — ПС Мн? Для того, чтобы проверить, к какому плану относится та или иная Мн, следует воспользоваться критерием обратной подстановки (п. 4): если при этом не нарушится (или почти не нарушится) звуковая структура, то Мн следует отнести к ПВ, если смысловая — к ПС. Различия в интерпретации [17], с одной стороны, и [18] и [19], — с другой, становятся спорными. Здесь же можно отметить, что [17], в отличие от [18] и [19], не сближается со звуко-смысловыми анаграммами.

5. Некоторые выводы. Мы рассмотрели три типа принципов звуко-смысловой организации поэтических текстов. До сих пор мы преимущественное внимание обращали на разграничение различных принципов организации такого рода; не меньшее значение имеет, однако, их общность, которую попытаемся сейчас коротко охарактеризовать.

5.1. О родственности «плетения словес» и звуко-смысловых анаграмм уже упоминалось, равно как и о том, что эта родственность подчеркивается и чисто этимологически (см. прим. 26): в обоих случаях речь идет о сплетенности слов или их дифференциальных признаков.

5.2. С другой стороны, указывалось сходство звуко-смысловых анаграмм с конфигурациями ПВ Мф — ПС Мн. С анаграммами сближаются и конфигурации ПВ Мн — ПС Мн, с той оговоркой, что в этом случае анаграмму следовало бы также рассматривать как локальный жест, а не принцип организации текста как целого (к тому же в силе оставались бы оговорки п. 4.6 относительно различия анаграммы и Мн).

5.3. Напротив, распространение ПВ Мф — ПС Мф на весь

текст имело бы результатом «плетение словес», что часто и наблюдается у раннего Пастернака (напр., «Поэма о ближнем»).

5.4. И, наконец, уже указывалось, что весьма близкую организацию обнаруживают конфигурации ПВ Мф — ПС Мн и ПВ Мн — ПС Мф.

5.5. Такое парадоксальное сближение совершенно различных, казалось бы, принципов организации поэтического текста основывается не только на аморфности существующей терминологии, но и на некоторых кардинальных свойствах текстов вообще, особенно же проявляющихся в текстах поэтических. Важным свойством текста (в отличие от языка) является его принципиальная амбивалентность, в поэтических текстах иногда доводимая — различными способами — до предела, в результате которой каждой последовательности в тексте могут быть сопоставлены различные и не сводимые друг к другу трансформационные выводы. Особая же амбивалентность поэтического текста по сравнению с обиходным объясняется его вторичным моделирующим характером: если поэтический язык является некоторым расширением естественного языка³⁸, то поэтическая речь воспринимается как деформированная речь. Согласно глубокому наблюдению В. Н. Топорова, такая деформация неразрывно связана с идеей «связывания», «нанизывания», «плетения» слов и проявляется в самых различных поэтических культурах³⁹. Все рассмотренные нами способы организации звуко-смысловых связей в поэзии являются частными проявлениями этого принципа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Один из вариантов теории поэтического языка предлагается в докладе С. Золяна и М. Лотмана «Некоторые проблемы генеративной поэтики», прочитанном на конференции по стилю в Новосибирске в 1976 году (готовится к печати).

² И. Левый. Значения формы и формы значения. — В сб.: Семиотика и искусствоведение. М., 1972, с. 105.

³ Введенный Соссюром в современную лингвистику принцип немотивированности языкового знака энергично оспаривался целым рядом исследователей, в том числе и такими выдающимися, как Бенвенист и Якобсон (Э. Бенвенист. Природа языкового знака. — В кн.: Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974; Р. Якобсон. В поисках сущности языка. — Сборник переводов по вопросам информационной теории и практики, № 16. М., 1970 и др.). Оценивая эту критику, следует учитывать, что все контраргументы относятся не к сфере языка, а к сфере речи (во всяком случае, если трактовать идеи «Курса» в духе Ельмслева). В позднейших работах Бенвенист приходит к выводу о принципиальных различиях в знаковых механизмах языка и речи (см., напр., его статьи «Семиология языка» и «Формальный аппарат высказывания» в кн.: Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974).

⁴ Роман Якобсон. Лингвистика и поэтика. — В сб.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

⁵ О звуковых симплоках см.: М. Лотман, А. Нахимовский. Об одном стихотворении Н. А. Заболоцкого. — «Русская филология», 3. Тарту, 1971.

⁶ В случае сверхбогатых звуковых повторов, напр., омонимической рифмы, заведомо не предполагающих столь же тесных семантических отношений (в противном случае такая рифмовка выродилась бы в тавтологическую), возникает едва ли не комический эффект. Ср. мнение Маяковского о неуместности таких рифм в «серьезных» вещах.

⁷ Ср. замечания В. Н. Топорова в кн.: М. Б. Мейлах. Язык трубадуров. М., 1975, с. 150—152.

⁸ Аналогичная организация часто встречается и у Епифания Премудрого; см. В. П. Зубов. Епифаний Премудрый и Пахомий Серб. — ТОДРЛ, IX, Л., 1959.

Пример [2] интересен еще и тем, что, как указал нам В. М. Паперный, идея «вития» содержится и в изображаемой в нем картине мира.

⁹ Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике. I. Введение. Теория стиха. Тарту, 1964.

^{9a} Ср. пунктуацию I и IV строф в [2].

¹⁰ Р. Мейендес Пидаль. Избранные сочинения. М., 1961, с. 766.

¹¹ Большинство как теоретических, так и дескриптивных результатов, обобщаемых в этом параграфе, было получено совместно с С. Т. Золяном. Более строгое изложение теоретических обоснований дается в подготавливаемой к печати статье «К основаниям общей теории семантических фигур в поэзии».

¹² Н. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. Ч. I. СПб., 1821, с. 20—23.

¹³ Такая трактовка понятия «анаграмма» получила всеобщее признание после опубликования заметок Соссюра (Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. М., 1977; см. также: В. В. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976 и В. С. Баевский. Фоника стихотворного перевода: анаграммы. — В кн.: Проблемы стилистики перевода. Смоленск, 1976 и др.).

¹⁴ На наш взгляд, звуковой подход к анаграммам обладает двумя недостатками, один из которых — произвольность — был известен еще Свифту (указано нам М. Л. Гаспаровым):

«Пользуясь <...> методом, заключающимся в перестановке букв <...>, можно прочитать самые затаенные мысли и узнать самые сокровенные намерения <...> Например, если я в письме к другу говорю: «Наш брат Том нажил геморрой», искусный дешифровальщик из этих самых букв прочитает фразу, что разговор открыт, надо сопротивляться и т. д. Это и есть анаграмматический метод» (Путешествия Гулливера, пер. под ред. А. А. Франковского).

Нельзя не отметить, что русский перевод является невольным опровержением мысли Свифта, т. к. из данной фразы о геморрое никак нельзя получить при помощи «анаграмматического метода» фразу о заговоре, следовательно, произвол не является абсолютным. В оригинале: “Our brother Tom has just got the piles” и “Resist — a plot is brought home, — the tour” — соответственно.

Проблема произвольности выделения анаграмм беспокоила и Соссюра (См. ук. соч.). Наибольшие успехи в этой области были получены в результате применения вероятностно-статистических методов (В. С. Баевский, А. Д. Кошелев. Поэтика Некрасова: анаграммы. — «Н. А. Некрасов и его время», вып. 1, Калининград, 1975). Однако каким бы ни было перспективным применение вероятностной статистики в данной области, многие проблемы остаются принципиально нерешенными, в частности — отличие анаграмм от «сдвигов» типа «слыхали ль вы / слыхали львы» и т. п. Например, в следующих строках Ф. К. Годунова-Чердынцева содержится как анаграмма адресата стихотворения (Зина Мерц), так и санкционированный еще Пушкиным «сдвиг»:

[20] Как звать тебя? Ты полу-МнемоЗИНА,
ПолуМЕРЦанье В ИМЕНИ твоём...

¹⁵ А. И. Гербстман. О звуковом строении народной загадки. — «Русский фольклор», XI, М.—Л., 1968.

¹⁶ Ср. приводимые А. И. Гербстманом примеры: «Тон да тотонок? — Пол и потолок», «Кутька, да лайка, да пипупочек? — Кутник, лавка, приступочек» (Цит. соч., с. 186).

¹⁷ Р. О. Якобсон. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. — В сб.: Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.

¹⁸ От смысловой анаграммы следует отличать целый ряд родственных в каком-то отношении явлений, связанных с неназванием прямо предмета сообщения: аллегория, метонимия и т. п. (проблемы, связанные с этим, частично рассматриваются в п. 4.6). Здесь следует провести одно довольно тонкое различие. Смысловые анаграммы основываются на «распылении» т. н. ассоциативных признаков («часть/целое», «причина/следствие», «процесс/результат» и т. п.), а не родо-видовых. Так, если в каком-то тексте речь идет о ягурах, волках и белых медведях, то это еще не значит, что в нем семантически заанаграммировано слово «хищник».

Аналогично, в первых строфах стихотворения Мандельштама «Я по лесенке приставной...» противопоставление тем 'хаоса' \approx [— упорядоченность] и 'космоса' \approx [+ расчлененность] представлено такими словами, как 'всклоченный', 'сеновал', 'труха', 'колтун' и др., с одной стороны, и «Звезд в ковше Медведицы семь, Добрых чувств на земле пять...», с другой стороны. Но это не дает оснований для утверждения, что в тексте заанаграммированы слова 'хаос' и 'космос', хотя соответствующие понятия, несомненно, играют в тексте важную роль.

¹⁹ В. Н. Топоров. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в некоторых поэтических текстах. — Труды по языковым системам, 2, Тарту, 1965, с. 318—319.

²⁰ О. Ронен. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. — В сб.: Slavic Poetics, Paris — The Hague, 1973.

²¹ Так осуществляется лишь первичная смысловая интерпретация. Следующим этапом является реконструкция поэтического мира поэта, его системы ценностей и т. п., т. е. полученные аллосмыслы объединяются в классы, между которыми устанавливаются иерархические отношения. Однако и эти операции осуществляются в основном на основе дистрибутивно-трансформационной методики.

Наша методика хорошо согласуется с контекстуальным подходом К. Ф. Тарановского (Essays on Mandel'stam, Harvard University Press, Cambridge, 1976) и его учеников; особенно близка нам методика работ О. Ронена (ук. соч.) и его же: Mandel'stam's *Кашей*. — Studies presented to Professor Roman Jakobson by his Students. Cambridge, Mass., 1968, в которых для описания смысла того или иного мандельштамовского слова привлекаются все контексты, в которых это слово встречается.

²² О. Ронен. Mandel'stam's *Кашей*. — Studies Presented to Professor Roman Jakobson by his Students. Cambridge, Mass., 1968. Вообще говоря, мы сильно огрубили картину. В частности, словоформу 'глаз' у Мандельштама следует описывать как омонимичную для двух лексем: ГЛАЗ₁ [— активный] и ГЛАЗ₂ [+ активный]. Все сказанное выше относится лишь к лексеме ГЛАЗ₂.

^{22a} Steven Joseph Brody. Osip Mandel'stam's «Našedšij podkovu». — В сб.: Slavic Poetics, Paris — The Hague, 1973, p. 6.

²³ О. Мандельштам. Стихотворения. Л., «БП», 1974, с. 284.

²⁴ Здесь обыгрывается омонимия словоформы 'оговорки'.

²⁵ См.: В. С. Баевский. Указ. соч.; Вяч. Вс. Иванов. Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама. — «Russian Literature», 1972, № 3.

²⁶ Вообще говоря, описываемое явление лучше было бы называть не анаграммой вслед за Соссюром, а логографом в соответствии с более традиционным словоупотреблением: Н. Остолопов, цит. соч., т. 2, стр. 156—165, с

той разницей, что логографы, как правило, оформляются в виде загадок. Этимологически логограф, по Остолопову, означает словесную сеть ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma + \upsilon\phi\acute{\omicron}\rho\omicron\varsigma$), а также загадку.

²⁷ См., напр.: Ю. Д. Апресян. Лексическая семантика, М., 1974. Понимание смысла текста обеспечивается интуитивным умением говорящего/слушающего расчленять комплексные значения на более элементарные семантические единицы и затем вновь суммировать их.

²⁸ Ю. И. Левин. Лирика с коммуникативной точки зрения. — *Structure of Text and Semiotic of Culture*, Paris — The Hague, 1973.

²⁹ С. Р. Вартазарян. От знака к образу. Ереван, 1973, с. 168.

³⁰ M. Black. *Models and Metaphors*. N-Y., 1962, p. 37 Цит. по: С. Р. Вартазарян, цит. соч., стр. 168.

В последнее время появился ряд работ, посвященных теории метафоры в рамках генеративного подхода. Кроме основополагающей работы У. Вейнрейха (*Explorations in the Semantic Theory*. In: "Current Trends in Linguistic", II, The Hague — Paris, (1966), могут быть указаны следующие: W. Abraham, K. Braunmüller. *Towards a Theory of Style and Metaphor*. — "Poetics", No 7; W. Abraham. *Zur Linguistik der Metaphor*. — "Poetics", vol. 4, No 2/3 (14/15); T. van Dijk. *Formal Semantics of Metaphorical Discourse* (ibid.); I. Petöfi. *Thematisierung der Rezeption metaphorischer Texte in einer Texttheorie* (ibid.).

Из новейшей литературы по этому вопросу следует, в первую очередь, упомянуть работу Michael and Marianne Shapiro. *Hierarchy and the Structure of Tropes*. (*Studies in Semiotics*, v. 8), Indiana University, 1976, а также Michael Shapiro. *Asymmetry: An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry* (Nord-Holland Linguistic Series, v. 26), Amsterdam etc. 1976, где, в частности, с близких нам позиций рассматривается и соотношение ПВ и ПС.

³¹ А. В. Исаченко. Из наблюдений над «новой рифмой». — В сб.: *Slavic Poetics*, The Hague — Paris, 1973.

³² В. В. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976, с. 142.

³³ Роман Якобсон. Лингвистика и поэтика. — В сб.: *Структурализм: «за» и «против»*. М., 1975; он же. О художественном реализме. — И. Чернов. (сост.) *Хрестоматия по теоретическому литературоведению*. I, Тарту, 1976.

^{33а} Ср. также: «Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, — «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд»». (О. Мандельштам. *Разговор о Данте*. М., 1967, с. 18).

³⁴ К характеристике раннего Пастернака. — «*Russian Literature*», 1975, p. 81.

³⁵ Л. Я. Гинзбург. Поэтика Осипа Мандельштама. — *Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.*, т. XXXI, вып. 4, с. 322.

³⁶ Мы имеем в виду строчку «А в Углич играют дети в бабки». По мнению Л. Я. Гинзбург (цит. соч.), метонимическая замена игры в свайку на игру в бабки объясняется сходством этих игр (по официальной версии, царевич Дмитрий умер от несчастного случая во время игры в свайку); однако более убедительным обоснованием этой Мн является соседство антологических стихотворений «На статую юноши, играющего в свайку» и «На статую юноши, играющего в бабки» в собраниях Пушкина.

³⁷ O. Ropen. Op. cit.

³⁸ См. работу, указанную в Примеч. 1.

³⁹ См.: М. Б. Мейлах. *Язык трубадуров*. М., 1975, с. 150—152.

ПРОЦЕСС АБСТРАГИРОВАНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И СЕМИОТИКА

Ю. К. Лекомцев

Проблема абстрагирования (или абстракции) является общей для всех областей сознания и носит четко выявляющийся семиотический характер. Поэтому изучение этой проблемы в искусстве, рассматриваемое как результат семиотической деятельности, имеет определенный смысл, поскольку не все области искусства поддаются анализу в терминах семиотики (например, достаточно неясной является семантика художественного произведения, как беспредметного, так и предметного, поскольку лишь совершенно неподготовленный зритель может думать, что содержанием предметного изображения является только изображенный предмет). И тем не менее при логическом анализе процесса абстрагирования неизбежно приходится исходить из понятия перцептивного образа конкретного денотата (все те дополнительные факторы, которые входят в содержание художественного произведения, а в определенных случаях исключительно и составляют это содержание, должны обнаружиться при анализе дальнейших шагов по творческой переработке этого первичного перцептивного образа).

Итак, для нашей задачи удобно рассматривать творческий процесс, начинающийся с анализа перцептивного образа некоторого денотата, хотя мы и признаем, что реальный творческий процесс может протекать иначе в силу существования памяти.

В большинстве случаев будут иметься в виду такие перцептивные образы, за которыми в силу их стабильности и выявленной многоаспектности в процессе практической деятельности закрепляется статус реальности, т. е. то, что называется реальными предметами, денотатами всякого рода знаков.

Однако, вообще говоря, и иллюзорные восприятия: миражи, галлюцинации, образы снов, бреда и т. п. — в равной мере могут рассматриваться как перцептивные образы, лежащие в основе творческого процесса.

Примечание: К перцептивным образам можно отнести также результаты внутренних восприятий: «чувство боли», «чувство слабости», «чувство тошноты», «чувство головокружения», а также более сложные ощущения, такие как эмоции: радость, гнев, зависть, ревность, любовь и т. д.

Правда, вести рассуждения мы предпочитаем начать с более вещественных образов. Следует помнить, что в последнем случае речь идет об иных типах перцепции, чем зрительная или слуховая. Ниже нам придется еще раз обратиться к проблеме внутренних денотатов.

1. Двойной характер абстрагирования

В основе нашего рассуждения лежит не просто перцептивный образ истинного или мнимого денотата, но и определенные элементы знания (однако скорее обыденного, чем научного) — те представления и мысли, которые связаны с данным перцептивным образом. Таким образом, в перцептивный образ в нашем понимании входят

Табл. 1

Форма перцептивного образа	ментальная характеристика перцептивного образа
----------------------------	--

Ментальная характеристика перцептивного образа может пониматься как словесная, т. е. как набор выражений, которыми в данном этносе обычно сопровождают определенный перцептивный образ. Например, зрительный (обонятельный, тактильный etc.) образ собаки может сопровождаться, например, словами: «собака», «пес», «кобель», «сука», «щенок», «домашнее животное», «друг человека», «верный (как пес)», «пьян как собака» и т. д.

Примечание: Таким образом, ментальная характеристика предстает у нас как вербальная (словесная) характеристика. Этот факт связан не только с требованиями методологии — наборы словесных выражений более ощутимы, чем мысли, — но и с установкой на национальный характер искусства, лучше характеризующийся словами данного языка, чем общелогическими понятиями.

Интересно заметить, что тем самым вопросы анализа художественных произведений окажутся связанными с гумбольдтианско-урфганской проблемой в лингвистике.

Таким образом, будет необходим не только учет национальной специфики художественных форм, но также окажется необходимым учет языковых ассоциаций, связанных с этими формами.

Заметим также, что вербальная (ментальная) характеристика совпадает по своему строению с такой единицей лингвистической семантики, как с е м а н т е м а.

Перейдем теперь к понятию процесса абстрагирования. Нам будет удобно воспользоваться понятием класса перцептивных образов с одинаковой ментальной характеристикой. Например,

говорить о множествах собак, людей, деревень, снов и т. д., допуская, что множество может быть представлено одним образцом.

Теперь и форма перцептивного образа и его ментальная характеристика будут носить коллективный характер. В ментальной характеристике некоторые выражения могут относиться не только к классу в целом, но и к отдельным подклассам, например, слова «овчарка», «пудель» и т. д.

Под абстрагированием будет пониматься выбор определенных структур из более сложной структуры формы перцептивного образа, который может сохранять определенную часть ментальной характеристики, или же выбор определенных черт ментальной характеристики, сопровождаемых некоторой формой, как правило, являющейся подструктурой формы перцептивного образа.

Таким образом, абстрагирование сводится к выбору некоторых подструктур из двух рядов структур (формы и ментальной характеристики) перцептивного образа. Следует оговориться, что процесс абстрагирования может привести к разрыву двучленности исходного образа, что может объясняться вторичной



Перцептивный образ (x, y)

заменой одной из частей образа соответствующей частью другого образа. Сказанное будет разъяснено ниже.

В соответствии с определением любой, даже наиболее натуралистический рисунок (живописный этюд, скульптурный набросок и т. д.), представляет собой результат естественного абстрагирования, являющегося низшей ступенью абстракции, так называемая техника изобразительного искусства и условия перевода изображения из четырехмерной среды с дополнительными измерениями цвета и тона на двумерную плоскость с дополнительными измерениями цвета и тона не допускают однозначного соответствия. Как же происходят (логически, а не психически) акты сознания абстрагирования (в противоположность естественному)?

Рассмотрим следующую ситуацию: имеется единичный перцептивный образ (x, y) , где x — форма, а y — словесная характеристика (как внешнее проявление ментальной характеристики) (рис. 1).

Пусть А, В, С... рисовальщики, имеющие своей целью создать нечто большее, чем «второго мопса».

Пусть рисовальщик А занимает позицию классического автора. Механизм абстрагирования для А может носить следующий характер (А — гуманист, превыше всего ставящий благородные цели).

1. x (форма образа) вызывает у А какие-то характеристики из y , например, «живое», «друг человека», «бездомная собака»...
2. Выбранные из x характеристики направляют внимание А на определенные черты формы x : уши свисают, тоскливо поднята морда, слезы в глазах, ребра торчат и т. д.

3. В результате отбора из x создается изображение (рис. 2).

Рисовальщик В тоже реалист, но с формальным уклоном, эстет. Схематически представим его творческий процесс следующим образом:

1. В изучает x . Характеристики y не привлекают его внимания. В: «Как энергично лежит эта тень на животе. Освещенный треугольник лопатки представляет интересную плоскость. Положительно x напоминает первый летательный аппарат» и т. д.
2. Невольно подход В влечет из y определенные характеристики. Например, «животное», «позвоночное», «конструкция», «живая машина» и т. д.

Может быть, часть этих характеристик не входила первоначально в y и взята В от другого образа, сходного **чем-то** с x .

3. Возникает изображение (рис. 2В).

Рисовальщик С — прикладник, специалист по технической эстетике. Его психический процесс мог бы протекать так:

1. С изучает х. «Интересная конструкция в виде пирамиды. Разинутая пасть... как репродуктор или обогреватель. Ба, да из этого может выйти проект обогревателя.»
2. С делает набросок (рис. 2С).



Рис. 2-А.



Рис. 2-В.

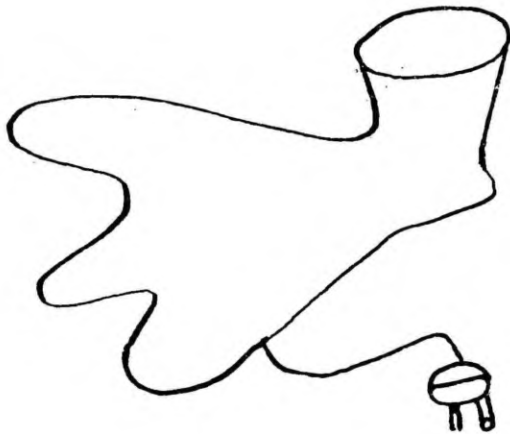


Рис. 2-С.

Изображение рисовальщика С потеряло связь с вербальной характеристикой, столь явно представленной у А. Нет смысла продолжать список рисовальщиков. Их возможный состав связан с такими факторами, как возможные психотипы, возможные различия установок, в частности, целевых установок.

Мы видели, что процесс абстрагирования происходит при двойном членении перцептивного образа — членении на воспринимаемую форму и на связанную с ним вербальную характеристику.

Возможность двойного членения часто ведет к асимметрии, т. е. к перенесению центра интереса либо на форму, либо на вербальную характеристику. Возможна также полная или почти полная элиминация одного из факторов: сравни изображение рисовальщика С.

В наше время ведущим в изобразительном искусстве является абстрагирование, при котором обобщается форма перцептивного образа (это относится и к реалистическому искусству).

Примечание: Утверждение о двойном характере перцептивного образа эквивалентно признанию двустороннего характера эстетического языка.

Перейдем теперь к более детальному анализу возможных типов или приемов абстрагирования.

2. Элементарные типы абстрагирования

Мы должны теперь рассмотреть элементарные приемы абстрагирования перцептивного образа $\frac{x}{y}$ (в основном речь идет об абстрагировании формы, как более специфичном для изобра-

зительного искусства). Не претендуя ни на полноту списка, ни на окончательность выделения типов абстрагирования, дадим перечисление ряда основных типов.

(1) Самым примитивным приемом абстрагирования (одновременно будем говорить о типе абстрагирования) является выбор представителя класса перцептивных образов.

К этому сводится классическая проблема советского искусствоведения — проблема типического, и нет необходимости останавливаться на данном типе абстрагирования. Следует лишь заметить, что мы имеем в виду более широкий аспект выбора, в частности, речь может идти не только о выборе представителя из класса, но и о выборе класса из множества классов.

(2) Отбрасывание (или пропуск) фрагментов любого рода из формы перцептивного образа представляет собой один из важнейших приемов абстрагирования, общий всем видам и направлениям изобразительного искусства. Любое художественное изображение есть «сокращенный» перцептивный образ.

(3) Деформация пространственной структуры в форме перцептивного образа, в частности, разложение предмета на элементарные компоненты также может выступать как средство абстрагирования. Например, разложение музыкального инструмента в натюрморте на его элементарные материальные и нематериальные компоненты (в последнем случае речь идет о добавлении к визуальному образу символического изображения звуков, например, в виде волнообразных линий, нотных символов и т. п.) делает изображение в большей мере изображением «инструмента вообще» («вещи вообще», «музыки»), чем натуралистическое изображение, подвергшееся 1-му и 2-му типам абстрагирования. Следует вспомнить также о кубистическом изображении, об удлинённых и винтовидных формах в картинах маньеристов, об удлинённых или угловатых формах в иконописи.

(4) Изменение относительных размеров предметов в изображении, а именно увеличение некоторых из объектов, также может служить приемом абстрагирования.

(5) Цветовая деформация (сдвиги в цветовой шкале), например, построение изображения в голубом колорите, может стать средством обобщения. Такую функцию, на наш взгляд, выполняет голубой колорит у Пикассо в работах голубого периода.

(6) Аналогичным образом деформация тона при изображении может рассматриваться как один из приемов абстрагирования. Ср. графические портреты Ф. Валлатона в технике *blanche et poigré*.

Перечисленные типы абстрагирования, по сути, сводятся к трем основным типам: выбору, сокращению и деформации. Ниже мы рассмотрим еще один элементарный тип абстрагирования.

По-видимому, при описании синтеза художественного произведения процесс создания произведения может рассматриваться, в частности, как параллельно последовательное применение элементарных типов абстрагирования.

3. Абстрагирование и символ

Наряду с выбором, сокращением и деформацией к элементарным типам абстрагирования следует отнести также символизацию, или символический перенос. В силу своей специфичности и особой значимости символизация рассматривается нами отдельно от остальных элементарных типов абстрагирования. Символизация является тем процессом, который, уводя от прямолинейного обобщения наблюдаемого, дает искусству ту свободу и безграничность, которые воспринимаются как сама его сущность.

Речь идет, разумеется, не о символе как одном из общесемиотических типов знака (icon, index, symbol), а о более конкретной семиотической категории, представленной в искусстве и других формах общественной жизни. Термин «символ» синонимичен, в нашем понимании, терминам «метафора», «перенос».

Попытаемся дать формальное определение понятию символизации (и символа). Если записать два перцептивных образа как $\frac{A}{x}$, $\frac{B}{y}$, где A и B — формы, а x и y — соответствующие ментальные характеристики, то можно дать следующую условную формулу символизации:

$$\frac{A}{x} + \frac{B^*}{y} = \frac{B^*(A)}{x} \quad (y \subset x \text{ и } \text{Sim}(A, B))$$

Условные знаки в этой формуле означают следующее: знак $+$ указывает на сопоставление двух перцептивных образов и некоторое их комбинирование, вправо от знака равенства дается результат комбинирования, выражение $B(A)$ обозначает результат замены формы A на форму B (с сохранением истории деривации), $y \subset x$ означает, что ментальная характеристика y есть часть ментальной характеристики x ; $\text{Sim}(A, B)$ означает отношение частичного сходства между формами A и B . Наконец, звездочка при B указывает на особый характер этой формы: чтобы быть символической формой, B должна особенно привлекать внимание, быть неожиданной, необычной, в общем — ф а с ц и н и р о в а т ь (по Ю. В. Кнорозову).

Таким образом, символизацией мы называем взаимодействие двух особым образом сходных знаков (перцептивных образов), а символом — результат такого взаимодействия, связанный с заменой формы одного образа формой другого, носящей ф а с ц и н и р о в а ю щ и й характер.

Примечание: Заметим, что упомянутая операция переноса отождествима с операцией подстановки из системы операций: под соединение (конкатенация), выбор и подстановка, — предложенной автором для синтаксиса (см., например, Вопросы моделирования синтаксиса естественных языков, I. — В сб.: Вопросы структуры языка. М., 1974).

1. Приведем ряд примеров на символизацию, начав с области, смежной с изобразительным искусством — художественной литературы. Эти примеры выбраны на основе чисто субъективной оценки: время идет, произведение постепенно стирается в памяти, но остаются отдельные яркие детали, носящие, на наш взгляд, символический характер. В романе Джозефа Конрада *The Victory* речь идет о людях, заброшенных из Европы на далекие окраины цивилизованного мира — острова Малайского архипелага, о том, как проецируются в иных широтах добро и зло, низость и благородство. Из памяти не выходит зрительный фрагмент: в темноте тропической ночи подрагивает огонек сигареты, и над невидимым горизонтом ему отвечают вспышки, розовящие небо, беспокойного вулкана (то ли Анак Кракатау, то ли какого-то из его родичей). Перед нами фрагмент, частично изоморфный целому. То есть маленький мир колонистов так относится к большому миру далекого европейского континента, как мигающий огонек сигареты к вспыхивающей вершине вулкана. Конкретная и фасцинирующая структура из двух элементов представляет двухэлементную общую ситуацию романа.

2. В рассказе вьетнамского писателя Тхань Тиня (Thanh Tinh) *Một đêm xuân* «Весенняя ночь», где говорится о тоске монахов горной пагоды по жизни мирян, селения которых виднеются внизу, дается деталь: влажные облака, проходящие через пагоду. Облака становятся символом отчужденности и одиночества, т. е. выразительная деталь берет на себя значение целого.

3. В романе У. Фолкнера *Wild Palms* («Дикие пальмы») полная неожиданностей и трагически заканчивающаяся история Шарлотты и ее любовника пронизывается повторяющейся деталью — сухими листьями пальм, издающими под ветром резкий треск, подобный шелканью бича или пистолетным выстрелам. Тема свободы, противопоставленная в романе жизни каторжной тюрьмы Парчмен и уравновешенному семейному быту, является основной темой книги. Сухие пальмовые листья становятся символом свободы, жизни на свободе: их сухой треск одновременно и салют свободе и символ стремительных поворотов событий.

4. В романе Курта Воннегута *Cat's Cradle* («Колыбель для кошки») слово «грязь» (*mud*) выступает как символ, разделяющий человечество на два мира. Один мир, представленный, в частности, современной Америкой, — бесчеловечный мир науки и стерильности. Борясь с грязью, здесь изобретают алломорф льда

Лед-9, который приводит, в конце концов, к гибели жизни на земле.

Другой мир — мир отчаявшихся бедняков — населения республики Сан Лоренцо, исповедующих бокононизм — религию, которую придумал для утешения народа веселый философ негр Бококон. Единственная подлинная святыня в этой религии — человек. Слово «грязь» — одно из ведущих слов ритуальных текстов бокононистов. Ср. God made mud... God got lonesome... God said to some mud: «Sit up»... (глава 99. Gyot meet mat). Образ грязи можно считать символом человечности — центрального понятия книги. С другой стороны, налицо и разделительная (демаркационная) функция этого слова.

Приведем теперь несколько примеров из живописи. Заметим предварительно, что в тех случаях, когда символ не носит общекультурного характера (ср. крест — символ христианства, синий цвет в тибетской иконографии — символ высшей мудрости, экстраординарный размер человеческой фигуры на египетских фресках — атрибут фараона и пр.), указать с уверенностью на символический характер элементов живописного произведения несколько труднее, чем в случае литературного произведения (слово более приспособлено для абстрагирования).

1. Примером символа-аллегории может служить картина Брейгеля Старшего «Слепые»: церковь вдали символизирует «Бога» или «Истину», падающие слепцы — бредущее в потемках человечество.
2. Дисгармоничные сочетания цветов: малиновый, зеленый, желтый в картине Винсента ван Гога «Ночное кафе» символизируют «место, где можно совершить преступление, сойти с ума».
3. В картине «Меньшиков в Березове» Сурикова размеры фигуры Меньшикова символизируют гиганта, запертого в крохотную клетку.

Приведем следующий пример особого рода на символ типа ключ-контеналь в живописи: отчасти в экспериментальных целях автор данной статьи построил композицию (рис. 3), изображающую пейзаж в Новых Черемушках. Вечерние огни на горизонте образуют дугу, напоминающую жемчужное ожерелье из переливающихся огней. Чтобы подчеркнуть идею, на первом плане изображено маленькое ожерелье.

Немногочисленные примеры из живописи и литературы, которые были приведены выше, позволяют набросать некоторую предварительную классификацию символов. Символы можно разделить на:

СИМВОЛЫ-АЛЛЕГОРИИ И СИМВОЛЫ-КЛЮЧИ.

Последние могут быть разделены на:

КЛЮЧИ-КОНТЕНАЛИ и КЛЮЧИ-ФОРМАЛИ.

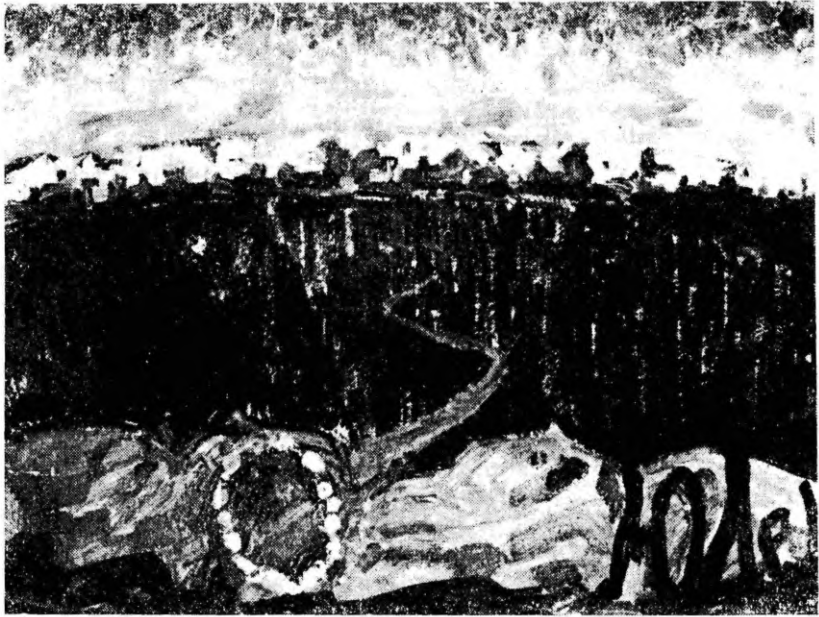


Рис. 3.

Произведение является символом-аллегорией, если оно, взятое в целом, предполагает иную ментальную характеристику, чем та, которая вытекает при буквальном его прочтении (пример 1. для живописи; для литературы примером может служить любая аллегория, например, «Моби Дик» Германа Мелвила или «Позелитель мух» Уильяма Голдинга). Все остальные из приведенных примеров суть примеры на символы-ключи (или символы — ключевые детали). О символе-ключе мы говорим в том случае, когда замысел всего произведения или важный компонент замысла представлен некоторым компонентом целого. Когда этот компонент билатеральный, т. е. и формально выражен, и имеет содержание (помимо символического содержания) он именуется ключ-контеналь — примеры 4 для живописи и 1, 2, 3, 4 для литературы. Под ключом-формалью понимается некоторая формальная характеристика произведения (особенность колорита, композиции, особые синтаксические конструкции и т. п.), берущая на себя основную часть замысла.

Большая детализация классификации символов сталкивает с вопросом о специфике видов искусства, например, повторяющиеся контенали связаны с искусствами, протяженными во времени. Выражаясь метафорически, мы могли бы сказать: если с по-

мощью абстрагирования искусство отрывается от земли, то символизация — те крылья, которые осуществляют его полет. Образование символов представляет как бы «механизм свободы» в общей структуре искусства.

4. Пространство абстрагирования

В некоторых отношениях удобно представить дело так, как если бы все акты абстрагирования и переноса осуществлялись в пределах единого пространства, которое можно назвать пространством абстрагирования. Пространство абстрагирования включает в себя иерархию перцептивных форм, иерархию языковых значений, а точками пространства являются пары вида «форма-значение». Нас, естественно, будут интересовать лишь пары, в которых имеет место осмысление форм, характерное для изобразительного искусства. Пространство абстрагирования является многомерным пространством, так как иерархии, лежащие в его основе, либо носят более сложный характер, чем просто частичное упорядочение (иерархия значений), либо предполагают упорядочение во многих смыслах. Вопрос о струк-

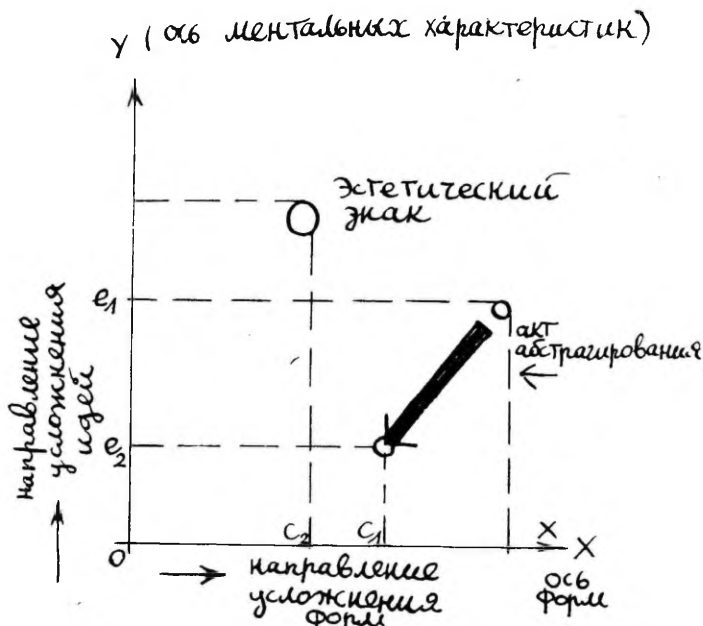


Рис. 4.

Пространство абстрагирования.

туре пространства абстрагирования требует специального изучения. Здесь мы ограничимся упрощенным изображением на плоскости, предположив, что направления возрастания элементов в различных измерениях обеих иерархий могут быть представлены двумя направлениями на плоскости.

Таким образом, пространство абстрагирования представляется схемой на рис. 4.

Пояснение к схеме

На оси X откладываются различные визуальные формы, как формы физических объектов, так и формы изображений.

На оси Y откладываются языковые значения. От начала координат по обеим осям идут самые примитивные формы и идеи, которые становятся все более сложными по мере удаления от начала координат. Вводимая запись представляет собой сильное огрубление, однако даже такая запись полезна для выработки конструктивного подхода.

Понятие пространства абстрагирования и принятое выше его графическое представление позволяет сформулировать следующий закон прямой пропорциональности: чем сложнее ментальная характеристика, тем сложнее форма перцептивного образа или, соответственно, чем элементарнее характеристика, тем элементарнее форма и наоборот.

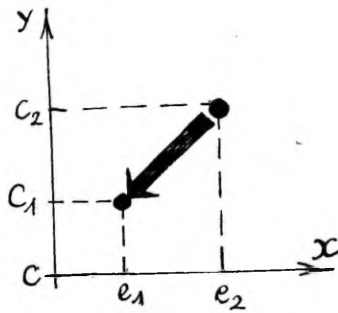
Этот закон следует понимать как доминирующую тенденцию, из которой возможны исключения.

Например, идею «человека вообще» скорее будет выражать изображение простого (более примитивного, менее утонченного в манерах, одежде и пр.) труженика (скажем, крестьянина), чем изображение правителя, воина или ученого.

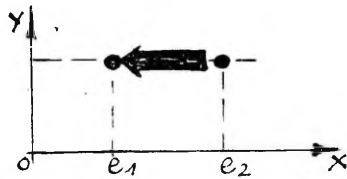
Точно так же пищу будет символизировать хлеб, а не бифштекс «по-аглицки» или жульен из шампиньонов.

Исходя из общей схемы пространства абстрагирования, можно представить графически некоторые виды актов абстрагирования (см. рис. 5—7) и символического переноса (рис. 8—10). Каждый акт представлен соотношением пары точек пространства абстрагирования.

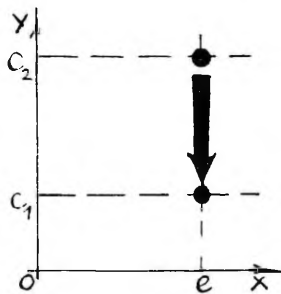
Основные виды абстрагирования



Р и с. 5. Равномерное (двустороннее) абстрагирование



Р и с. 6. Абстрагирование одной (только) формы.



Р и с. 7. Абстрагирование одной (только) ментальной характеристики.

Рисунки 6 и 7 носят, возможно, чисто идеальный характер, поскольку непонятно, может ли одна сторона эстетического знака оставаться неизменной при изменении другой его стороны. Акты символизации в соответствии с приведенной выше формулой обозначаются следующим образом (рис. 8—10).

Основные виды символизации

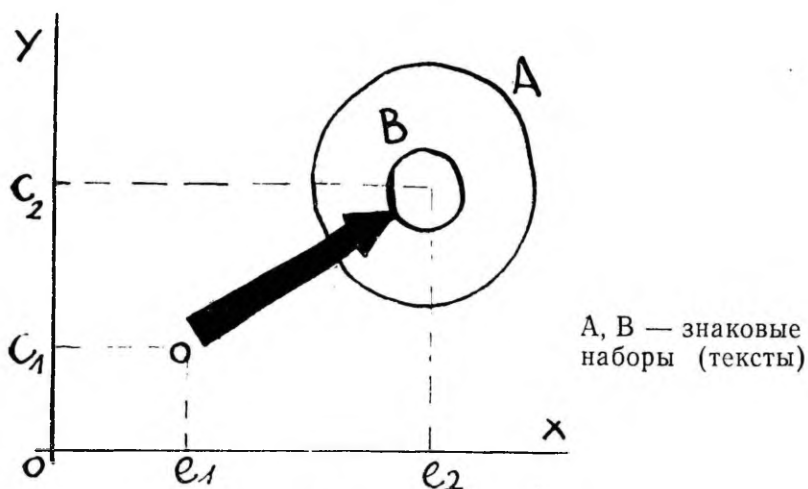


Рис. 8. Образование символа-ключа

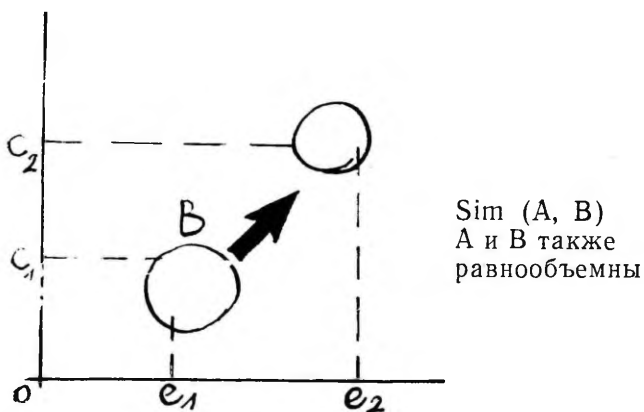
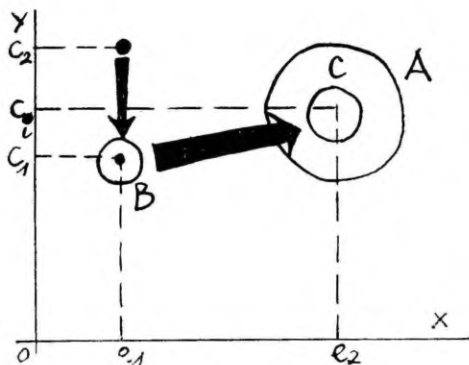


Рис. 9. Образование символа-аллегии.

Рис. 10 следует понимать так: путем абстрагирования с преобладанием идеи над формой образуется знаковая область В. Затем В подставляется внутрь некоторой знаковой области А.

Симметричным способом (абстрагирование проводится только по форме) образуется символ — (ключ-формаль).



Р и с. 10. Образование ключа-контенали.

Таким образом, у нас наметилась некоторая формальная возможность уточнять рассуждение об абстрагировании.

Интересно заметить, что сходная запись была применена автором (еще в 1965 г.) к изучению знаковой функции в естественных языках (см. монографию «Введение в формальный язык лингвистики» — в печати).

Интересно также отметить, что типичное направление переноса (подстановка простых образований на место сложных) противоположно направлению лингвистических подстановок, при которых более протяженные структуры подставляются на место более простых структур.

5. Абстрагирование в нефигуративном искусстве

Под «абстрактным искусством» условимся понимать, в пределах настоящей статьи, искусство нефигуративное. Изучение абстрактного искусства с точки зрения процесса абстрагирования — задача трудная и, возможно, нецелесообразная. Дело не только в том, что часто бывает невозможно опознать за изображением исходный перцептивный образ. Самое важное — это смена установки, состоящая в том, что задача анализа перцептивного мира, пусть даже путем деформаций и рекомбинации, сменяется задачей синтеза иного возможного мира (ср. концепцию «возможных миров» у Р. Карнапа). Это не значит, конечно, что художник полностью порывает с перцептивным образом, создавая нефигуративное произведение. Ведь даже в том случае, когда не имеется в виду никакого определенного денотата (перцептивного образа), автор рекомбинирует образы, хранящиеся в его памяти.

Однако, даже если мы и сможем угадать исходные перцептивные образы, в случае абстрактного произведения это может ровно ничего не значить: важна новизна и оригинальность комбинации некоторых простых элементов, а не происхождение этих элементов.

«Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи не ведая стыда...»

(А. Ахматова)

Таким образом, для искусства определенного периода характерно следующее: неэксплицитность анализа перцептивных образов, концентрация внимания на синтезе возможных миров и большая свобода интерпретаций созданных форм.

Для предшествующих этапов были характерны: эксплицитность анализа, неосознанность синтеза мира художника и почти однозначная интерпретация произведения.

Однако критерий нефигуративности для абстрактного искусства не является четким критерием: если понимать нефигуративность в том смысле, что картина не может быть интерпретирована, то класс абстрактных произведений окажется чрезвычайно узким, большинство признанных мэтров абстракционизма окажется не абстракционистами. Более широкие толкования термина «нефигуративный» связаны с большими сложностями. Поэтому попытаемся рассмотреть более широкое явление — современное изобразительное искусство, разумеется, в виде обобщенной схемы, чтобы наметить связи с принципом абстрагирования и семиотикой.

Примечание: Несколько слов необходимо сказать о нашей оценке «абстрактного направления» в искусстве.

У самых крупных мастеров современного западного искусства (П. Пикассо, Г. Мур и др.) можно наблюдать следующее: периодическое возвращение к фигуративным (т. е. грубо говоря, реалистичным) изображениям является стимулом к созданию новых абстрактных форм (и, возможно, наоборот).

Исходя из подобных соображений и фактов истории искусства, в том числе истории наших дней, нетрудно прийти к выводу, что принцип нефигуративности не является новым этапом в искусстве, представленным в чистом виде и зачеркивающим все предшествующие направления и тенденции, но скорее — расширением области классического искусства, заполняющим, правда, одну из (многих) полярных территорий этой области.

На наш взгляд, искусство ждет еще многих, возможно, коренным образом преобразующих его революций.

Вообще, если отказаться от четкого выделения «абстрактного» искусства и рассматривать современное искусство в целом, то можно наметить некоторые общие «блоки» в процессе его становления.

1. Французские импрессионисты меняют способ видения мира, открыв для себя разложение цвета и цветовые контрасты. С них начинается линия развития живописи по «способу видения»: импрессионизм, кубизм, фовизм. Характерной здесь является некоторая аналитичность подхода, хотя и очень относительная, не снимающая экспрессии.

2. С именем Поля Гогена связывают переворот в живописи, заключающийся в том, что концепция импрессионистов, аналитическая в целом, была воспринята и трансформирована им для передачи ментальных построений, т. е. превращена в синтетическую. В этом смысле Гоген часто рассматривается как родоначальник абстракционизма при полном сохранении фигуративности.

Непосредственными зачинателями современного абстракционизма считаются Василий Кандинский и Пауль Клее. Многие работы последнего сохраняют интерпретацию.

3. От линии «способа видения» отпочковывается экспрессионизм (Ван Гог, немецкие экспрессионисты, Ходлер и др.), деформирующий перцептивный образ как бы в результате воздействия субъективных факторов.

4. Выделяются отдельные авторы и школы, разрабатывающие «первозлементы» изобразительного языка, изучающие возможности художественного синтаксиса. Ср. супрематизм, конструктивизм и другие направления нефигуративного искусства.

5. При введении нового «способа видения» часто наступает такой момент, когда форма изображения превращается в сложный орнамент, но при этом оставляется интерпретируемый объект, который нужно «увидеть», т. е. своего рода принцип «найди человека в кустах». Ср. кубистические портреты Пабло Пикассо. Это можно сравнить с приемом «запутывания» текста у У. Фолкнера. Произведения такого рода, как и чистый орнамент, хорошо соответствуют эстетической концепции Биркгофа.

6. Иногда такие сверхсложные структуры утрачивают связь с интерпретацией. Ср. творческий путь Джексона Поллока, композиции которого, включающие сюрреалистические (или просто фигуративные) фрагменты, превращаются в неинтерпретируемые текстуры.

7. В современном искусстве существует также тенденция к созданию художниками своих «миров» (мы упоминали об этом в начале данного раздела). Истоки этой тенденции лежат в природе самого искусства, хотя это свойство и проявляется в неравной мере у разных авторов. Однако в современном искусстве при появлении различных форм видения и разнообразии приемов это явление выступает особенно ярко. На ранних этапах современного искусства созданию такого «замкнутого иного мира» помогало ограничение семантики, т. е. специальный отбор пер-

цептивных образов, ср. полинезийский золотой век Гогена или голубой мир цирка и богемы у Пикассо. С особой семантикой связаны «миры» сюрреалистов, изображающих субъективные состояния, подсознание, память и т. п. С развитием форм появляются работы без определенной интерпретации. Характерно лишь, что изображается «мир» (предметы, пространство, существа), отличный от знакомого нам мира.

8. Важно также отметить такие случаи, как включение в произведение конкретных предметов («интерсемиотические цитаты»).

Таковы, на наш взгляд, характерные моменты современной живописи (в рамках использования традиционного алфавита: красок, холста, бумаги и т. д.) Существует немало других интересных для нашей темы явлений, на которых мы не можем задержаться, например: передача движения у футуристов, процесс превращения фигуративного изображения в неинтерпретируемую композицию (Дж. Поллок), введение антиэстетичных выражений в произведение, как драматизирующий элемент (П. Пикассо) и др. Следует еще заметить, что четкую границу между рассмотренными явлениями провести нельзя ввиду существования переходных случаев.

Попытаемся теперь выделить бинарные различительные признаки, которые позволили бы дать краткие характеристики произведений современного искусства, взятого в рассмотренном выше аспекте. Эти признаки будут полезны при дальнейшем анализе (вне рамок данной статьи).

I. Анализ/синтез

Изображение возникает либо в результате анализа перцептивного образа, либо синтезируется на основе некоторых психических структур.

II. Синтаксис/семантика

Произведение либо представляет собой неинтерпретируемую форму, либо наряду с формой содержит ее интерпретацию.

III. Рациональный/иррациональный

Произведения либо связаны с миром сознания (объективные денотаты, продукты рациональной деятельности), либо они связаны с подсознанием, эмоциями, биологическими основами человека.

IV. Однородность/неоднородность

Произведение считается неоднородным, если оно содержит фрагменты иного характера, чем остальные компоненты, например, когда в картину инкрустированы реальные предметы, или в изображение включены цифровые или буквенные символы и т. д.

Любопытно заметить, что все 4 пары признаков связаны с категориями семиотики: противопоставление II касается синтаксиса и семантики, противопоставление III косвенно соотносится с прагматикой, пара IV связана с противопоставлением языка и мета-языка и, наконец, противопоставление анализа и синтеза явно общесемиотично, хотя на это и не обращалось должного внимания.

Следует заметить, что не всегда легко дать характеристику произведения в терминах данных или каких-либо иных признаков, поскольку признаки такого рода часто психичны по своему характеру и требуют дополнительных внешних критериев или, по крайней мере, содержательных обоснований.

Теперь необходимо коснуться вопроса связи абстрактного искусства с процессом абстрагирования в более широком плане. Если вначале мы исходили из того положения, что перцептивный образ в творческом процессе связан с внешними (непсихическими) денотатами, что оправдывалось поиском объективных оснований при изучении художественного синтеза, то теперь мы допустим существование внутренних перцептивных образов для таких явлений, как эмоция, жажда, повышение давления, гормональные колебания и пр., т. е. перцептивных образов, денотаты которых могут оставаться для нас неизвестными, а сами перцептивные образы зыбки или так же неосознанны, как и их денотаты. Эти понятия чисто гипотетические, но они необходимы для логической полноты картины. Итак, нам следует представить себе, что пространство абстрагирования включает, наряду с формами экстраперцептивных образов, также и формы интраперцептивных образов. Тогда точно так же, как экстраперцептивный образ собаки может представлять идею человеческого существования, так и интраперцептивный образ зубной боли может представить идею, скажем, невыносимого существования или мировой скорби.

По-прежнему действует механизм символических переносов. При таком подходе все изобразительное искусство оказалось бы единым и все различия сводились бы к глубине переносов, т. е. к степени символизации.

Но существенным препятствием для принятия такой простой концепции является то, что мы не имеем четких интраперцептивных образов, приближающихся по своей определенности

к экстраперцептивным. Люди переводят внутренние состояния в зрительные, слуховые и т. п. образы индивидуально или в соответствии со своим психическим типом.

Таким образом, искусству оказывается необходимым некоторый аналог принципа верификации, существующего в науке.

Этим оправдывается наше обращение к перцептивному образу (в смысле слепка с внешнего денотата) в качестве исходного пункта настоящей статьи.

В заключение данного раздела резюмируем: беглый анализ современного искусства показал нам, что наряду с использованием элементарных типов абстрагирования здесь выступают и совершенно новые типы (ср. принцип создания возможных миров). По крайней мере здесь этот принцип достигает предельной четкости.

6. Общие свойства абстрагирования

Вопрос о различиях между научным абстрагированием и абстрагированием в искусстве достаточно сложен и заслуживает специального изучения. В настоящей работе будут затронуты лишь некоторые его аспекты.

Здесь может быть представлен лишь некоторый общий набросок, высказано определенное число гипотетических идей относительно природы абстрагирования в изобразительном искусстве. В данном разделе мы будем исходить из тезиса, выдвинутого в начале работы, который утверждает, что абстрагирование от перцептивного образа происходит либо в плане ментальной характеристики, либо в плане формы этого образа. Эти два процесса в определенной мере независимы и будут анализироваться параллельно. Анализ основывается на поиске некоторых функциональных характеристик абстрагирования в некотором общепсихическом аспекте.

В области ментальной характеристики намечаются следующие функции абстрагирования:

(а) общность идей, например, «человек вообще» вместо «конкретный человек», ведет к тому, что изображение «понимается» или принимается более широким кругом зрителей.

Примечание: В реалистическом произведении общность идей должна ограничиваться определенной зрительной конкретностью изображения.

(б) Обобщенность произведения связывается с идеей глубины.

Особенность (а) назовем коммуникативной функцией абстрагирования. Особенность (б) назовем функцией

проникновения абстрагирования. Особенность (б) роднит абстрагирование в плане ментальной характеристики перцептивного образа с основной чертой научного абстрагирования — общеприменимость закона коррелирует с его глубиной.

В плане формы перцептивного образа функции абстрагирования иные. (а) Невозможность полного воспроизведения формы перцептивного образа в изображении невольно имеет следствием непреднамеренное абстрагирование соответствующего рода. Этот фактор обычно не осознается, он связан с ограничениями восприятия и памяти. (б) Абстрагирование от формы перцептивного образа прокладывает путь к эстетической игре, состоящей в оценке структурной сложности произведения и в соотношении ее, т. е. оценки сложности, некоторым простым прочтениям этой структуры (ср. Г. Биркгоф).

Оценка сложности невозможна, очевидно, без выделения определенных базисных элементов и элементарных синтаксических правил (операций).

Таким образом, здесь выявляется связь абстрагирования с концепцией эстетического впечатления как игры, ведущейся одним игроком.

Назовем особенность (а) ограниченностью перцепции и памяти (быстродействующей памяти). Назовем особенность (б) функцией эстетической игры.

Особенность (а) имеет место и в научном абстрагировании в качестве ограничивающего параметра. Фактор (б), т. е. функция эстетической игры, тождествен с эстетическим фактором, участвующим в построении дедуктивных систем или схем эксперимента или конструирования прибора. Следует подчеркнуть, что в случае изобразительного искусства, как и искусства вообще, этот фактор более свободен, не так связан целевыми ограничениями.

Коммуникативная функция абстрагирования в плане менталь-

Таблица 2

Наука		Искусство	
ментальная характеристика	форма	ментальная характеристика	форма
(а) понятность (четкость) идей	(а) простота формулы, теории с точки зрения доступности для понимания; верифицируемость.	(а) коммуникативная функция	(а) ограниченность перцепции и памяти
(б) функция проникновения	(б) простота формулы, системы	(б) функция проникновения	(б) функция эстетич. игры

ной характеристики может также быть соотнесена с некоторыми факторами научного абстрагирования, например, с фактом предпочтения более простого закона как более понятного (в противоположность пониманию «простого» как «красивого») или коммуникативной функцией верификации (ср., например, у фон Мизеса).

Заметим, что при научном абстрагировании также происходит выделение ментальной характеристики явления и некоторой логической формы. Ср., например, содержательную интерпретацию некоторого закона и логическую форму записи этого закона.

Сводная сопоставительная схема, показывающая роль абстрагирования в искусстве и науке, дана в табл. 2.

7. Абстрагирование и семиотика искусства

Процесс абстрагирования вследствие его психического характера плохо вписывается в бихейвиористическую семиотику Ч. Морриса.

Лишь после разработки понятия знака глоссематиками (в частности, введения категории фигур) и после возникновения в лингвистике теоретической семантики проблема абстрагирования становится на очередь как семиотическая.¹

Особенно непосредственна связь процесса абстрагирования с введением понятия памяти в теоретическую лингвистику (и особенно в семантику). К сожалению, введение это еще не произошло, но вероятно произойдет в скором времени.²

Общесемиотическую роль процесса абстрагирования автор надеется осветить в последующих работах.

¹ В. А. Uspenskij, V. V. Ivanov, V. N. Toporov, A. M. Pjatigorskij, Y. M. Lotman. *Theses in the Semiotic Study of Culture (As Applied to Slavic Texts)*. — В сб.: *Slavic Printings and Reprintings*. Lisse/Netherland, 1975, pp. 1—29. См. Ю. Лекомцев. «К основаниям общей семиотики». — В кн.: *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту, 1973, с. 178—187.

² Некоторые намеки на связь глубинных структур и памяти содержатся в статье автора «Психическая ситуация предложения и семантический признак». — «Уч. зап. ТГУ», Труды по знаковым системам 6, Тарту, с. 444—464 (ср. понятие психических ситуаций и операций над ними; некоторые операции могут быть связаны с процессом абстрагирования). Другой намек связан с введением автором категорий эталона, копии и гибрида в связи с применением операции подстановки. См. Введение в формальный язык лингвистики (в печати), а также статью «Деревья НС» и делимитат U-полуструктуры. — В сб.: *Проблемы структурной лингвистики 1971. М., 1972.*

ОГЛАВЛЕНИЕ

А. К. Жолковский. Инварианты Пушкина	3
Ю. М. Лотман. Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция)	26
Ф. М. Гершкович. Об одной инвенции Иоганна Себастиана Баха (К вопросу о происхождении классической венской сонатной формы)	44
Б. М. Гаспаров. Последняя соната Моцарта	71
М. Ю. Лотман. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте	98
Ю. К. Лекомцев. Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика	120

SISUKORD

A. Zolkovski. Invariantid Puškini luules	3
J. Lotman. Jutustus kapten Kopeikinist (teema rekonstruktsioon ja ideelis-kompositsiooniline funktsioon)	26
F. Gerškovitš. J. S. Bachi ühest inventsioonist (klassikalise viini sonaadi tekkimisest)	44
B. Gasparov. Mozarti viimane sonaat	71
M. Lotman. Heli- ja tähendusžesti vahetustest luuletetes	98
J. Lekomtsev. Abstrahheerimisprotsess kujutavas kunstis ja semiootika	120

CONTENTS

A. Sholkovski. The invariants of Pushkin's poetry	3
Ju. Lotman. The Story of Captain Kopeikin (reconstruction of the theme and its ideological-compositional function)	26
F. Gershkovich. About on Innovation in I. S. Bach's music (the origin of the classical Viennese sonata)	44
B. Gasparov. Mozart's last sonata	71
M. Lotman. On the correlation of phonetic and semantic gestures in poetic language	98
J. Lekomtsev. The process of abstraction in fine arts and semiotics	120

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 467. Семиотика текста. Труды по знаковым системам XI. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор И. Чернов. Корректор Н. Чикалова. Сдано в набор 12. I. 1978. Подписано к печати 15. X. 1979. Бумага писчая 60×90 ¹/₁₆. Печ. листов 9,0 + 1 вклейка. Учетно-издат. листов 10,33. Тираж 1000. МВ-07376. Типография им. X. Хейдеманны, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли 17/19. III.

Зак. № 146. Цена 1 руб. 50 коп.

Цена 1 руб. 50 коп.