

СЕМИОТИКА  
И  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТВОРЧЕСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
Институт мировой литературы им. А. М. Горького  
•  
ВЕНГЕРСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Институт литературоведения

СЕМИОТИКА  
И  
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТВОРЧЕСТВО



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

*Москва*

1977

Книга «Семиотика и художественное творчество» — совместный труд советских и венгерских литературоведов, посвященный некоторым аспектам проблемы применения семиотических методов к изучению литературы и фольклора (соотношение образа и знака, смысла и значения, композиционная структура художественного произведения и т. д.).

Редакционная коллегия:

Ю. Я. БАРАБАШ (ответственный редактор),  
Е. М. МЕЛЕТинский, Л. НИРЕ, М. САБОЛЧИ

Ученые секретари:

И. ГРАНИЦ, Н. Ф. РЖЕВСКАЯ

Предлагаемый коллективный труд представляет собой результат сотрудничества советских и венгерских литературоведов, с советской стороны — ученых Отделения литературы и языка Академии наук СССР и Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, с венгерской — главным образом Института литературоведения Венгерской Академии наук и Отделения языкознания и литературоведения Венгерской Академии наук. Это — первый опыт совместной работы литературоведов двух социалистических стран в области применения семиотических методов в литературоведении и шире — в изучении художественного творчества. Идея и программа сборника возникли в 1973 г., во время дискуссии о семиотике в Будапеште.

Основная проблематика сборника — соотношение семиотического подхода и других методов исследования художественного творчества, прежде всего литературы, в частности, таких категорий, как знак и образ, значение и смысл, синхрония и диахрония, удельный вес и функции в тех или иных художественных системах элементов знаковости, стереотипичности и т. п.

Авторы сборника считают семиотический подход в целом возможным, а в ряде случаев и плодотворным для анализа некоторых сторон и явлений словесного искусства. Однако по вопросу о путях применения семиотической методики имеются различные, в том числе и дискуссионные точки зрения, что следует признать естественным для работы поискового характера.

М. Б. Храпченко в статье о природе эстетического знака и формах знаковых явлений в литературе оспаривает как полное отрицание знаковых явлений, так и то-



тально-семиотическое истолкование произведений литературы. Исходя из того, что знаковые системы не имеют всеобщего онтологического значения, он отчетливо различает и противопоставляет отражение действительности в образе и замещение явлений действительности или идей в знаке. (Попытка выявить соотношение знака и образа, знака и смысла в рамках творчества одного писателя предпринята М. Н. Эпштейном.)

К этому же вопросу — об отношении эстетического знака и действительности — Б. Кёпеци подходит с несколько иной стороны, в плане соотношения знака и смысла: значение не исчерпывает смысла, с чем связана и нерешенность в семиотике проблемы ценности. Позиция Б. Кёпеци приближается здесь к позиции М. Б. Храпченко, когда Б. Кёпеци подчеркивает, что действительность не только воспроизводится в знаковой системе, но часто ей противоречит. М. Б. Храпченко считает особенно важным использование семиотических методов при изучении сферы «знаковых» явлений в искусстве, всякого рода символов, знаковых клише и т. п. По мнению Б. Кёпеци, эти методы полезны для анализа как мотивов и тем, так и самого языка и стиля художественного произведения, в том числе в диахроническом плане.

Проблема соотношений структурализма в теории и художественной практике рассматривается в статье М. Саболчи, который непосредственно связывает структуральные тенденции в современной науке с широким оперированием знаками и символами (новый роман, «конкретная» поэзия, серийная музыка, различные виды неосюрреализма) и даже с явлением неомифологизма («магический реализм»).

Четкое различие между знаком и образом, знаком и смыслом отсутствует у некоторых других авторов. Так, Я. Келемен считает, что даже французские семиологи неявным образом сохранили «картезианское» противопоставление чувственного и умопостигаемого и что его, как он полагает, необходимо дополнить рассмотрением языка в категориях действия и поведения на основе широкого социологического понимания коммуникации.

Л. Нирё в статье, посвященной проблеме значения в связи с композицией художественного произведения, исходит из того, что отдельное художественное произведение, вся его сложная образная система в целом

может — в известном смысле — трактоваться как «знак», представляющий некую иерархию значений.

Дискуссия о различных сторонах семиотического метода приводит авторов (М. Храпченко, Б. Кёпеци, М. Саболчи, Н. Ржевская) к критическому анализу некоторых идей зарубежной семиотики, прежде всего французской. В частности, Н. Ржевская, рассматривая взгляды Р. Барта, А. Ж. Греймаса, Ю. Кристевой и др., приходит к выводу о несостоятельности претензий французских семиотиков на «революцию» в литературоведении.

Большая группа статей сборника посвящена конкретному анализу произведений средневековой литературы и фольклора, т. е. культурных явлений с очень высокой мерой семиотичности. Д. С. Лихачев на материале древнерусской сатирической литературы рассматривает приемы пародирования на основе знаковых форм определенных жанров деловой, церковной, художественной письменности русского Средневековья (разрыв знака и значения создает карнавальный антимир). С. С. Аверинцев, рассматривая конкретно-историческую специфику символических систем, господствовавших в европейской культуре IV—IX вв., демонстрирует принципиальную связь между повышенной знаковостью раннесредневековой культуры и различными аспектами общественно-политической действительности. Б. Л. Рифтин ставит проблему мифологических истоков тех символов и клише, которые определяют портретную характеристику, способ изображения человека в средневековой литературе. В близкой по материалу статье П. Миклоша предлагается анализ традиционной системы знаков и символов, применяемых в средневековой китайской живописи, в соотношении со словесным текстом.

Проблемам применения семиотической методики в фольклоре посвящены статьи Е. Мелетинского, В. Фойта, С. Неклюдова и З. Каньо. Е. Мелетинский ставит вопрос о большой проницаемости фольклора для семиотической методики в силу его традиционной знаковости и постоянного суммирования фольклором стадийно-гетерогенных пластов, считая, что синхронический и диахронический аспекты в фольклоре находятся в отношениях «дополнительности». Различные варианты и пути семиотического подхода к фольклору и этнографии («этносемиотике») рассматриваются в статье В. Фойта.

Семантику некоторых фольклорных мотивов как устойчивых знаков типовой сюжетной ситуации анализирует С. Неклюдов. З. Каньо, привлекая достижения современной логики, лингвистики и фольклористики, пытается выявить несколько типов повествовательных «дебютов».

При всем разнообразии затронутых в книге тем и при существенных различиях между авторами во взглядах на отдельные аспекты вопроса труд этот, по мнению редколлегии, может быть полезным шагом в разработке данной проблематики с позиций марксистско-ленинской методологии.

## ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЗНАКА

### 1

Место и роль знаковых явлений в художественной культуре оцениваются неодинаково различными представителями современной философии и искусствознания. Мнения здесь колеблются от полного отрицания знаковых процессов в литературе и искусстве до признания их коренным свойством художественного творчества. Сторонники последней точки зрения исходят из того, что литература и искусство в целом, так же как и другие формы духовной деятельности человека, носят знаковый характер. Один из основоположников современной глобальной семиотики, Ч. Пирс, подчеркивая универсальное значение знаков, распространял свойства знаковости на все человеческое мышление. «Каждая мысль есть знак»<sup>1</sup>, писал он. По его мнению, эти свойства присущи не только мысли, но и эмоциям. «Все, что представляет для нас хоть малейший интерес, вызывает в нас особую, пусть даже незначительную эмоцию. Эта эмоция является знаком и предикатом вещи»<sup>2</sup>. И так как художественное творчество неотделимо от мысли и эмоций, оно, в свою очередь, представляет собой знаковое явление.

Выдвинувший символическую теорию сознания и поведения людей Э. Кассирер видел главную особенность человека в том, что он создает символы (*animal symbolism*). С его точки зрения, любые виды духовной культуры не что иное, как знаки, коды. Близкие к этому идеи развивал советский психолог Л. С. Выготский. Он заявлял: «...Основной и самой общей деятельностью человека, отличающей человека от животного, с психологической стороны, является *сигнификация*, т. е. создание и употребление знаков...»<sup>3</sup>.

Принципы глобальной семиотики, однако, на наш взгляд, нельзя признать верными и обоснованными. Они

не выдерживают критики с позиций современной науки, диалектико-материалистической методологии.

Взаимодействия человека и природы, освоение ее людьми, их связи между собою развиваются на основе того, что человеческое сознание относительно адекватно отражает явления действительности. Именно потому, что мышление принципиально не обособлено от бытия, что оно запечатлевает и обобщает черты, качества реального мира, человечество в состоянии все шире и глубже проникать в тайны природы, использовать ее ресурсы для удовлетворения своих нужд, в целях технического и социального прогресса.

Ленинская теория отражения, обосновывая единство бытия и мышления, последовательно утверждает активность человека. Отражение действительности в сознании людей отнюдь не созерцательно и не инертно. Оно включает в себе живую реакцию на окружающее, является источником действия. При этом, как известно, именно социальная практика людей служит средством проверки того, в какой мере истинны или ложны формирующиеся, изменяющиеся представления о действительности.

Отсюда никак не следует, что знаки не играют весьма важной роли в познании действительности. Их значение состоит прежде всего в том, что они аккумулируют в себе научный опыт, результат многих исследований. И в этом своем качестве они являются неотъемлемой частью, действенным средством постижения окружающего нас мира. В науке знаки и знаковые системы создаются, однако, не с целью заменить познание действительности, основанное на отражательной способности человеческого сознания, неподвижной системой конвенциональных символов, а для того, чтобы непрерывно развивать и совершенствовать его. Систематическое использование знаков в различных областях науки не изменяет сущности познавательных процессов. В этом смысле знаковые системы науки не имеют того всеобщего онтологического значения, которое стремятся им придать сторонники глобальной семиотики.

Эстетические знаки выполняют свою специфическую функцию. Однако и они не обладают свойствами универсальности. Знаковый характер имеют лишь те явления искусства, смысл, сущность которых заключается в

опосредствованном «свидетельстве» о действительности, человеческой мысли, в их обозначении. Однако к этому никак нельзя свести многообразные процессы развития искусства. Суждения о всеобщности эстетических знаков не опираются на реальные факты, решительно противоречат им.

И если совершенно необоснованны теории, защищающие глобальную знаковость духовной деятельности человека, то неверны и взгляды, отрицающие значительную роль знаков, знаковых систем в повседневном бытии, в социальной жизни людей. С их существованием, функцией мы встречаемся весьма часто. Лишена оснований и та точка зрения, что литература и искусство по самой своей природе чужда знаковым процессам.

Следует подчеркнуть, что отрицание знаков, знаковых явлений в художественной культуре происходит с двух совершенно различных позиций. Для сторонников крайне субъективистских и абстрактно-формалистических течений в искусстве неприемлемо какое бы то ни было соотнесение художественных произведений с реальными объектами и явлениями. С их точки зрения творческое создание совершенно автономно, замкнуто в самом себе, лишено всякой зависимости от социальной жизни. Поэтому они и восстают против установления любых связей, соотношений искусства с действительностью, в том числе и против признания эстетических знаков — обозначений существующих объектов, — реальным явлением, находящим свое выражение в художественной культуре <sup>4</sup>.

Отрицание знаков, знаковых явлений в литературе и искусстве сторонниками концепции широкого воссоздания жизни в художественных произведениях основывается на той предпосылке, что литература и искусство всегда так или иначе запечатлевают, передают реальные процессы действительности, бытие человека или, по крайней мере, должны их передавать. Все, что нарушает принципы правдивого изображения действительности, жизни человека, находится, по существу, за пределами подлинного искусства. С этой точки зрения, явления, которые носят наименование эстетических знаков, прямого отношения к эстетическому освоению мира не имеют.

Если ложность идей о несоприкасаемости искусства и действительности довольно очевидна, то взгляды сторонников тождества жизненной и художественной правды на знаковые процессы в искусстве нуждаются в некоторых критических комментариях. Исследователи, отрицающие роль эстетических знаков, не учитывают в достаточной мере многообразие форм искусства, которое выявляется в его историческом развитии. Несомненно, что эстетическое освоение мира находит свое выражение отнюдь не только в реалистическом анализе и синтезе явлений действительности. При всем своеобразии связей с социальной жизнью мифологического искусства, искусства романтизма, символизма, они также представляют собой особые виды эстетического отношения к миру.

Даже при поверхностном взгляде на историю искусства представляется очевидным широкое использование художниками в разные исторические эпохи таких, например, эстетических знаков, как символы и аллегории. Без внимательного их изучения невозможно понять, скажем, европейское средневековое искусство, да и не только его, но и искусство других времен и народов. В литературе и искусстве Средневековья символы и аллегории представляют собой тот органический способ воплощения идей и эмоций, который наиболее полно выражает сущность художественного мышления этого исторического периода.

Существуют и многие другие виды эстетических знаков. Так, в современной массовой художественной «продукции» капиталистических стран главенствующее место занимают стереотипы. По своей сущности они, несомненно, являются знаками особого рода. Создаваемые поточным способом, персонажи многочисленных детективных, психопатологических, «розовых» романов, кинофильмов не отражают действительности, а замещают ее или, точнее, уводят читателя, зрителя от реальных процессов жизни, ее противоречий и конфликтов. Ярко расцвеченные, крикливые вариации одних и тех же действующих лиц, мотивов, ситуаций оказывают, однако, большое влияние на массового «потребителя» искусства.

Эстетические знаки различаются между собою и по некоторым своим внутренним свойствам, и по функции, которая ими выполняется. Одновременно с тем они



обладают чертами, которые сближают их с другими категориями знаков.

Определяя сущность знака, Ч. Пирс писал: знак — «нечто заменяющее для кого-либо что-либо по некоторому свойству или способности... Знак заменяет нечто — свой объект»<sup>5</sup>. В качестве важнейшей особенности знака вообще, языкового в том числе, известный французский лингвист Э. Бенвенист называет репрезентацию объектов действительности. «Роль знака, — пишет он, — заключается в том, чтобы репрезентировать, замещать какую-либо вещь, выступая ее субститутотом для сознания»<sup>6</sup>. Мысль эта, несомненно, верная. Но она нуждается в дополнении. Знак замещает не только реальные объекты, но и процессы, а также человеческие представления, идеи. Функции замещения составляют один из основных признаков знака. Один из основных, но не единственный, знак обладает и другими свойствами и функциями.

Рассматривая особенности эстетических знаков, следует подчеркнуть, что процесс замещения в сфере искусства часто происходит в виде олицетворения тех или иных явлений, человеческих свойств, идей. Как способ художественного освоения действительности, олицетворение наблюдается в искусстве разных исторических периодов. До эпохи Средних веков оно широко было распространено в искусстве Древнего мира. Позже в ином своем качестве олицетворение предстает в творчестве художников Возрождения и мастеров классицизма. Так, выдающийся немецкий художник эпохи Ренессанса Альбрехт Дюрер часто использовал одну из форм олицетворения — аллегория для воплощения своих творческих идей. Большой известностью пользуется его серия гравюр «Апокалипсис», в которой аллегорически изображены явления жизни, в том числе война, мор, суд, справедливость и т. д. В этом же духе созданы и его знаменитые гравюры «Всадник, смерть и дьявол», «Меланхолия».

И в своих конкретно-чувственных признаках и в своей функции олицетворение, так же как и другие виды эстетических знаков, часто довольно близко соприкасается с теми синтетическими художественными образами, которые находятся не в опосредствованной связи с действительностью, а представляют собой динамические

обобщения жизненных явлений, их развития. Нередко синтетические художественные образы и эстетические знаки внешне малоразличимы. Но отсюда вовсе не следует, что между ними не существует очень важного водораздела.

Если эстетический знак *замещает* явления действительности, олицетворяет человеческие представления и идеи, то синтетический художественный образ *отражает* процессы, происходящие в мире, в жизни людей. Это, бесспорно, весьма важное различие. Для его верного понимания необходимо иметь в виду, что как замещение действительности посредством эстетических знаков, так и отражение ее в синтетических художественных образах многолико. Отражение действительности неодинаково прежде всего в различных областях искусства. В то время как в литературе, живописи, скульптуре оно чаще всего осуществляется в виде *изображения* человека и окружающего его мира, в музыке (а также и в лирической поэзии) отражение действительности происходит путем передачи, *выражения* человеческих эмоций, переживаний, идей. Неодинаково по своим способам отражение жизни и в различные исторические эпохи, в разных художественных направлениях. Непосредственные связи синтетического художественного образа с реальной действительностью ни в какой мере не исключают не только многообразия эстетических обобщений, но и их неравной объемности, глубины.

Иногда высказывается мысль, что исходя из отношения к действительности провести разграничительную линию между синтетическим художественным образом и эстетическим знаком весьма затруднительно или даже невозможно. Художественный образ будто бы так же, как и знак, замещает объекты и явления действительности. Картина, скульптура, литературное произведение знакомят нас с тем, что ранее нам не было известно. Воплощенные в этих произведениях образы в определенном смысле заменяют ту реальность, которая нашла в них отражение, они представляют ее читателю или зрителю. Согласно этому взгляду, художественный образ есть не что иное, как изобразительный (иконический) знак.

Однако все это далеко от истины. Как уже отмечено, синтетический художественный образ отнюдь не все-

гда обладает изобразительными чертами. Ч. Моррис попытался рассматривать музыку с позиций изобразительной знаковости, но это не привело и не могло привести к каким-либо серьезным результатам, ибо музыка, как это давно известно, искусство выразительное. Связи музыкального образа с действительностью иные, чем, скажем, образа живописного.

Но и тогда, когда синтетический художественный образ несет в себе свойства изобразительности, смысл, значение его также никак не сводится к замещению реального. Некоторые исследователи, настаивая на том, что образ выполняет функцию обозначения и замещения, подчеркивают его наглядность, сходство с тем, что он отражает<sup>7</sup>. Однако для творческого обобщения этого совершенно недостаточно.

Сущность синтетического художественного образа заключается не просто в фиксации внешних черт явлений действительности, а в раскрытии их глубинных качеств, тенденций развития человека и общества. Очевидно, что для воплощения типического немалое значение имеет изображение и тех «зримых», характерных примет, которые отличают одно явление от другого. Но такого рода приметы весьма необходимы и полезны лишь в том случае, если они помогают передать ведущие начала, определяющие особенности действительности, жизни людей. Оставаясь лишь признаками сходства, они оказываются звеном в низведении искусства на уровень незатейливой иллюстрации.

Различия между эстетическим знаком и синтетическим художественным образом вовсе не сводятся к различию принципов замещения явлений действительности и их отражения. Весьма важные разграничительные признаки, кроме того, заключаются в следующем: эстетический знак всегда имеет конвенциональный характер, в то время как синтетический художественный образ несет в себе новое, неожиданное, что нарушает, изменяет устоявшиеся представления о действительности.

Конвенциональность эстетического знака обусловлена его внутренней природой. Будучи обозначением объектов, явлений, идей, он может полнокровно функционировать лишь в том случае, если его понимают и признают какие-то социальные слои, или, по крайней мере, какая-то группа людей. Вне этого признания эстетиче-

ский знак не существует. Его конвенциональная основа может быть очень широкой и достаточно узкой. Эстетический знак часто оказывается достоянием различных слоев общества, огромного количества людей. Но нередко он «обслуживает» достаточно замкнутый круг «знатоков». Все это, однако, не меняет сущности эстетического знака.

В отличие от него воздействие синтетического художественного образа тесно связано с характером воплощения явлений действительности, с глубиной и оригинальностью ее раскрытия. Разумеется, и для действенного функционирования художественного образа необходимо понимание его «потребителями» искусства. Но здесь оно — не следствие социально-эстетической конвенции, а динамическое освоение результатов художественного познания мира. Кроме того — и это очень важно, — крупные творческие обобщения зачастую далеко не сразу получают признание читателей, зрителей, слушателей. Не переставая быть глубокими художественными открытиями, они известное время могут находиться как бы в «латентном» состоянии по той причине, что не являются объектом активного внимания публики, не оказывают на нее сколько-нибудь значительного влияния.

Существенные различия между эстетическим знаком и художественным образом обнаруживаются и в структуре их значения. Эстетический знак обладает тем свойством, которое можно охарактеризовать как тяготение к инвариантности его смысла. Любой знак обычно обладает устойчивым значением и противится множественности его истолкований, по крайней мере в определенный период времени. И это естественно. Множественность значений, придаваемых знаку, затрудняет его существование. Важнейшим условием функционирования знака является известное постоянство его понимания. В самом деле, если означающее меняет свой смысл, утрачивается неизменность его соотношений с означаемым, которая и определяет регулярность функции знака.

В Средние века знаки, в том числе и эстетические, нередко имели несколько значений, но сами эти значения были канонизированы. Возможность их неодинакового истолкования была в известной мере постоянной. При всем этом устойчивость эстетического знака нельзя

рассматривать как абсолютную величину. Конвенциональное его понимание под воздействием разного рода социальных причин может постепенно меняться, возникает новое его восприятие и истолкование. Однако в определенный период однозначность понимания эстетического знака остается известного рода нормой.

Французский семиотик Ролан Барт, защищающий позиции символического истолкования искусства, настаивает на том, что художественное произведение как символ несет в себе множественность значений. «Произведение, — пишет он, — содержит в себе одновременно несколько смыслов в силу самой своей структуры, а не в силу недостатков тех, кто его читает. Именно в этом и состоит его символичность: символ — это не образ, это сама множественность смыслов»<sup>8</sup>.

Ошибочность идей Р. Барта состоит прежде всего в том, что всему искусству, самым различным его явлениям он придает символический характер. Однако это решительно противоречит реальным фактам. Вместе с тем Барт не склонен рассматривать символ как один из способов художественного освоения мира, с исторической точки зрения. Многозначность, которая действительно свойственна синтетическому художественному образу, он переносит на эстетические знаки, что в целом неправомерно. Здесь явственно сказываются изъяны универсальной знаково-символической теории, сторонники которой упорно не хотят замечать неоднородности различных форм искусства, его внутренней дифференциации. Кроме того, саму многозначность художественного образа Барт истолковывает в духе субъективизма, игнорируя глубину объективного содержания, объемность обобщения, заключенного в синтетическом художественном образе, которые и обуславливают возможность его неоднозначного восприятия и понимания<sup>9</sup>.

Примечательное свойство синтетического художественного образа, помимо всего иного, состоит в том, что он способен притягивать к себе, абсорбировать новые явления действительности, хронологически часто весьма далекие от тех, которые послужили первоосновой для его возникновения. Обладая теми или иными родственными чертами с первоисточником художественного образа, эти явления действительности придают ему — в восприятии последующих поколений читателей, зрите-

лей, слушателей — новое качество, обогащают и трансформируют его. Это оказывается возможным потому, что в художественном образе пульсирует жизнь в ее самых различных проявлениях. И тут в ином плане открываются различия между художественным образом и эстетическим знаком с его тяготением к устойчивости своего значения.

## 2

Сторонники глобальной символично-знаковой концепции особо подчеркивают коммуникативную функцию знаков в целом. Некоторые исследователи видят в ней главный их отличительный признак. Несомненно, что коммуникативная функция принадлежит к числу основных свойств эстетических знаков. Произведения искусства и тогда, когда в них воплощены эстетические знаки, имеют своей целью общение между людьми. Необходимой предпосылкой этого общения является конвенциональный характер знаков. Однако коммуникативная функция эстетических знаков отнюдь не отделена от их других функций, она находится в тесной связи с ними. При всем своеобразии эстетических знаков их нельзя полностью обособлять от художественного познания действительности.

Стремление человека к образному освоению мира, его обобщению рельефно раскрывается уже на начальных ступенях развития искусства. Это находит свое выражение прежде всего в том, что первобытный человек в наскальных росписях, в скульптурных фигурах ярко запечатлевает облик зверя, с которым ему постоянно приходится сталкиваться. Он создает образ животных различных видов, образ, в котором ясно проглядывает желание «схватить», правдиво передать — вероятно, в ритуальных целях — их характерные черты, движения, повадки. Одновременно с этим в наскальных изображениях встречаются и более условные, опосредствованные формы обобщения связей человека и природы.

Устанавливая принципы классификации памятников первобытного искусства, современный его исследователь А. Д. Столяр пишет: «Если же в качестве особо важного для нас критерия выбрать их разделение по признаку изобразительной природы (иными словами по тому,

как они передают отдельные аспекты творческого восприятия), то мы столкнемся с тремя основными группами памятников: *сюжетной*, *знаковой* или *символической*, и *ритмичной* или *орнаментальной*»<sup>10</sup>.

Интересными представляются суждения ученого не только об этих трех видах первобытного изобразительного искусства, но и об их соотношениях между собою. «Роль каждой из названных групп в общем генезисе и развитии творчества тоже неравнозначна. Исключительное место следует отвести сюжетной форме, которая в ту пору, несомненно, олицетворяла основное русло творчества, особенно если оценивать его по признаку эстетического обогащения». Вместе с тем, отмечает исследователь, есть основания полагать, что на первых этапах роста искусства эта сюжетная форма, «непосредственно строящаяся на образе действительности и наименее условно отображающая его, в ряде случаев генетически обогащала репертуар двух других. Так, крайняя степень обобщения целого сюжетного изображения или вычлененной его части, особо важной по смыслу, и доведение их до уровня линейной схемы давали знаковые символы, а ритмично-композиционное повторение последних умножало орнаментальные мотивы»<sup>11</sup>.

Возникновение эстетических знаков на основе изобразительных начал через схематизацию рисунка отмечается и другими исследователями<sup>12</sup>. Роль схематических изображений в развитии культуры, искусства отчетливо прослеживается, например, в распространении знаков солнца, которое у разных народов предстает в виде диска, колеса и т. д. Наряду с этим происходил тот важный процесс образования знаков, который состоял в передаче свойств одного предмета или явления с помощью изображения другого по принципу смежности или сходства. Так, на ранних ступенях развития культуры и искусства воздух получил свое изобразительное «наименование» при помощи фигур птиц, вода — через рисунки рыб. Различные фазы жизни человека изображались посредством рисунков дерева и т. д.

«Незримое», менее понятное, далекое осваивалось с помощью близкого, осязаемого, ясного. Согласно мнению ряда ученых, сравнение и метафора являются древнейшими средствами эстетического осмысления мира. Та или иная метафора, получившая свойства из-



вестного постоянства, используемая многократно, эта застывшая метафора превращалась в эстетический знак. Народная поэзия, как известно, насыщена постоянными эпитетами, сравнениями, застывшими метафорами — уподоблениями человека птицам, животным, деревьям, растениям. И это открывает один из примечательных путей возникновения эстетических знаков.

Уподобление, выраженное в застывшей метафоре, несомненно, сродни олицетворению. Однако олицетворение охватывало на ранних ступенях развития культуры и искусства довольно широкий круг явлений. Оно было тесно связано прежде всего с мифологическими представлениями человека о действительности. Мифология находилась у колыбели того способа эстетического освоения мира, который носит название олицетворения.

Характеризуя различия и соприкосновения синтетического художественного образа и знаковых явлений в искусстве, необходимо подчеркнуть двойственную природу знаков вообще, эстетических — в частности. В. И. Ленин указывал на то, что познание включает в себя «возможность отлета фантазии»<sup>13</sup>. Рассматриваемый с точки зрения его результатов «отлет фантазии» может означать как более широкий охват действительности, так и уход от раскрытия ее подлинных свойств, уход в дебри иллюзорного. Эти «расхождения» позволяют лучше понять сущность эстетических знаков, их исторические судьбы. Обязанные своим возникновением потребности в художественном обобщении, эстетические знаки в дальнейшем развитии искусства, с одной стороны, так или иначе сохраняют свою специфическую связь с воплощением реального, характерного, а с другой — нередко предстают в качестве обозначения устойчивых представлений о сверхчувственном, ирреальном, выступают в виде тех канонов, стереотипов, которые заменяют собой подлинную картину жизни.

Оба эти процесса постоянно переплетаются и сталкиваются между собою. Олицетворение жизненных явлений, идей, их «очеловечивание» зачастую оказывались не просто способом их обозначения, своего рода сигналом, но и средством воплощения глубоких человеческих чувств, дум и стремлений. Замещение реальных объектов, либо выражение идей, касающихся иллюзорного, ирреального, нередко сливалось с непосредственным

раскрытием земных свойств людей, их психологии. Мера насыщения эстетического знака динамичным человеческим содержанием, естественно, в различных исторических обстоятельствах разная. И она зависит не столько от особенностей самого обозначения, сколько от силы воздействия на художественное сознание земного, чувственного, его противопоставления абстрактному и иллюзорному.

Двойственность эстетических знаков, может быть, особенно ясно выступает в той роли, которую играл и играет в искусстве символ. Он может уводить читателя, зрителя в сферу иррационального и в то же время быть средством обобщения действительности.

Реальные качества людей, их внутренний мир глубоко переданы во многих мифологических образах античного искусства, в образах-символах, созданных Данте, Гёте, Байроном и многими другими замечательными художниками. Необыкновенно сильно выражены человеческие чувства и стремления в произведениях выдающихся мастеров искусства на религиозные темы. Таковы картины Джотто, Рафаэля, Микеланджело, Рублева и других художников.

История мирового искусства показывает, что эстетический знак то отталкивается от синтетического художественного образа, то сближается с ним. Нередко эстетический знак, трансформируясь вместе с проникновением в него подвижных внеканонических начал, приобретает черты и свойства художественного образа. С другой стороны, художественный образ в результате его многократного повторения, вследствие его своеобразного «износа» и автоматизации временами становится знаком.

Характерным примером сочетания эстетических знаков с внеканоническими началами могут служить, в частности, выдающиеся произведения русской иконописи. Иконы, так же как и многие другие значительные творческие создания на религиозные темы, сейчас мы воспринимаем и оцениваем иначе, чем их воспринимали раньше, в том числе и в ту пору, когда они появились. Однако изменения в эстетическом воздействии знаков, в данном случае таких канонических, как икона, зависят не столько от их знаковых свойств, сколько от того, в какой мере в них воплощены внезнаковые качества.

В то время как для верующего человека икона — объект поклонения и всегда так или иначе олицетворяет общение с «нездешним» миром, для нас она представляет ценность лишь в том случае, если в ней по-своему ярко выражены живые человеческие переживания, мысли, духовный мир человека. В работах крупных мастеров русской иконописи наряду с каноническими идеями получили свое глубокое раскрытие как раз эти черты и качества.

Устойчивость значения знака, о которой уже шла речь, не следует отождествлять с характером тех объектов и явлений, с которыми оно соотносится. Знак обозначает не только сложившееся, в той или иной мере завершенное, но и развивающееся, не только консервативные стороны жизни, но и ее динамические начала. Так, лавровый венок стал знаком больших достижений, побед, факел — символом просвещения, прогресса, красное знамя — символом революционной борьбы и т. д. В недавнее время в Португалии, например, приобрели характер своеобразного знака, обозначающего политическую свободу и демократию, красные гвоздики.

В литературе и искусстве мы нередко встречаемся с символами, знаками, характеризующими протест и борьбу за лучшее устройство мира, стремление к утверждению справедливости и гуманизма. Очень интересными с точки зрения особенностей выражения этих стремлений являются такие, например, произведения, как «Освобожденный Прометей» П. Б. Шелли и исторические думы К. Ф. Рылеева.

В «Освобожденном Прометее» широко использованы символы и олицетворения. Наряду с Прометеем в лирической драме Шелли действующими лицами являются Земля, Океан, дочери Океана — Азия, Пантея, Иона, призрак Юпитера, Дух Земли, Дух Луны, Фурии и т. д. Каждое из этих действующих лиц представляет собой воплощение какого-либо одного из многих начал бытия, многих его проявлений. И основной герой произведения Прометей также выступает как олицетворение, но олицетворение «высшего нравственного и умственного совершенства, повинующегося самым чистым, безукоризненным побуждениям, которые ведут к самым прекрасным и самым благородным целям» (слова автора из предисловия к лирической драме).

Прометей Шелли — бескомпромиссный противник социального порабощения человека, страха и обмана, господствующих над ним. Горячий поборник ищущей мысли и свободы, он мечтает о торжестве в мире справедливости, любви и правды. С беспримерным мужеством Прометей выступает в защиту человека и человечности. Прикованный к скале, обреченный на неисчислимые муки, он восклицает:

О, как хотел бы я свершить скорее  
Свое предназначенье — быть опорой,  
Спасителем страдальца — человека.

Сцены, посвященные освобождению Прометея, раскрытию тех настроений, надежд, которые оно вызывает, являются как бы взглядом в лучезарное будущее, картиной грядущей жизни человечества. Основное чувство, пронизывающее лирическую драму, по словам самого поэта, — «страстное желание преобразовать мир». Вместе с существенными элементами утопии, которые присущи «Освобожденному Прометею», лирическая драма Шелли в целом, отдельные ее действующие лица — мифологические символы — несут в себе обобщения значительного масштаба.

Рылеев в исторических думах также нередко рисовал динамических героев, обладающих знаковыми чертами, но он шел при этом иным путем, чем Шелли. Он наделял реальных исторических лиц качествами бесстрашных патриотов, глашатаев идей свободы, передовых борцов против социального зла. Историческая личность в этом случае представлена не в своем обычном, реальном бытии, а как центр притяжения некоторых возвышенных чувств и стремлений. И в этом своем облике она должна была явиться для современников поэта примером гражданской доблести.

Пользуясь методом романтического искусства, Рылеев генерализировал некоторые особенности исторических деятелей. Тому состоянию конфликтности, в котором некоторые из них находились с господствующими силами общества, поэт придавал черты идеальной всеобщности. При этом идеальное временами весьма сильно расходилось с реальным. Так, видный государственный деятель эпохи Петра I, Екатерины I и Анны Иоанновны Артемий Волинский вовсе не отличался какими-

либо радикальными убеждениями и ясно выраженными настроениями общественного протеста. В соперничестве с временщиком Бироном он потерпел поражение и был казнен. В думе Рылеева «Волинский» исторический деятель выступает не только как друг добра и верный сын отчизны, но и как страстный противник тирании. Герой ставит себе в заслугу, что он «все в жертву родины приносит, против тиранов лютых тверд». В тюрьме Волинский мечтает о том времени, когда

Вражда к тиранству закипит  
Неукротимая в потомках,  
И Русь священная узрит  
Неправосудие в обломках.

В различной модификации сходные принципы обрисовки героев отчетливо выявляются и в некоторых других исторических думах Рылеева, в том числе в «Рогнеде», «Артемоне Матвееве». Изображение исторической личности как некоей совокупности идеальных свойств и черт было знаком должного, тех высоких норм человеческого поведения, которые — с точки зрения поэта — крайне необходимы его современникам. Эстетические знаки в данном случае по-своему характеризовали передовое, рождавшееся в жизни, и оказывали большое влияние на молодое поколение.

Знаковые черты в некоторых романтических произведениях Шелли и Рылеева вовсе не означают, что искусство романтизма по своей сути является знаковым. Его содержание и формы гораздо сложнее. В романтизме раскрываются различные творческие тенденции.

Важнейшей особенностью эстетического знака является его эмоциональный строй. В то время как многим другим знакам присуща нейтральность репрезентации, эстетический знак заключает в себе, в своей структуре определенный эмоциональный коэффициент. И это касается любых способов эстетического обозначения, будь то олицетворение, символ, аллегория или что-либо иное. В каждой так или иначе сформировавшейся сфере эстетических знаков находят выражение различные виды эмоциональной экспрессии, нередко от трагедийного до комического, от возвышенного до ужасного и безобразного. В только что приведенных примерах эстетических знаков, помимо неоднородности способа обозначения,

ясно выступает и разность их эмоциональной доминанты. Если «Освобожденный Прометей» соединяет в себе трагедию и лирику, проникнутую в последней части произведения светлыми, радостными, ликующими настроениями, то в ряде исторических дум Рылеева основная тональность — героическая, а точнее — героико-жертвенная. Борьба с тиранией ради торжества свободы и разума потребует больших жертв, и они оправданы, — утверждал Рылеев. Примеру первых, бесстрашно идущих в бой, последуют другие.

Несомненно различие между отношением к действительности, которое выражено в синтетических художественных образах, и эмоциональной настроенностью, запечатленной в эстетических знаках. В синтетических художественных образах тональность произведения, отдельных его частей неразрывно сливается как с изображением действительности, человека, так и с выражением его чувств, стремлений. В то же самое время эмоциональный строй эстетических знаков либо так или иначе передает начала долженствования, либо опосредованно характеризует реальные объекты и явления.

Так, например, неодинаковая тональность воздвигнутых в Париже, на площади Согласия, аллегорических фигур восьми главных городов Франции косвенным путем отмечает различия реальных явлений действительности. Если же анализировать, положим, художественные произведения на религиозные темы, то нетрудно заметить, что в христианской символике преобладает поэтизация смирения, прощения, страдания, в то время как, например, в тибетско-монгольской религиозной символике господствует культ грозных и жестоких потусторонних сил, культ страха перед ними.

В ином виде принципы долженствования проявляются, скажем, в эмоциональном строе аллегорических изображений человеческих добродетелей и пороков в период классицизма. Сама последовательность разделения свойств людей на утверждаемые и отрицаемые, так же как и эмоциональная насыщенность аллегорий, ясно свидетельствуют о воплощении должного. Нормативность отчетливо сказывается в изображении не только положительных, но и отрицательных качеств человека.

Эмоциональный строй эстетических знаков и отношение к действительности, выраженное в синтетических

художественных образах, при всей их неодинаковости, несомненно, сближают знаки и образы между собою и сближают их значительно больше, чем начала художественного обобщения, также присутствующие при известных обстоятельствах и в эстетических знаках. И это сказывается на определенной общности внутренней структуры произведений, в которых воплощены синтетические художественные образы, и произведений с преобладанием эстетических знаков.

Разумеется, на структуру творческих созданий оказывают влияние художественные концепции эпохи, эстетические взгляды отдельных мастеров, тот круг явлений и проблем, которые они освещают. Но одновременно свою весьма значительную роль здесь играют те цели и замыслы эмоционального воздействия на читателей, зрителей, слушателей, которые являются постоянным и вместе с тем изменчивым ингредиентом художественного творчества. Изменяясь в своем содержании и характере, замыслы эти активно влияют на строение творческих созданий.

### 3

В работах, посвященных проблемам семиотики литературы, фольклора и искусства, наблюдается довольно большая пестрота в понимании основных форм эстетического означивания, видов эстетических знаков. Так, для Р. Барта преобладающим знаком-символом в литературе является художественное произведение в целом. Ц. Тодоров рассматривает в качестве основной знаковой единицы то повествовательное предложение, то высказывание. В. Я. Пропп в книге «Морфология сказки», получившей широкую известность, оказавшей влияние на многих исследователей, пришел к выводу, что типологически наиболее устойчивым элементом повествовательного народного творчества оказываются ситуации, функции героя. Им как раз и свойствен знаковый характер. О знаковых ситуациях пишет и М. М. Бахтин в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Но он, кроме того, отмечает и знаковый смысл образов тела, образов материально-телесного низа в романе Рабле.



Нетрудно видеть односторонность и противоречивость некоторых из этих точек зрения. Даже если оставить в стороне универсальное значение, которое придают символам некоторые семиотики, то и тогда представляется очевидным, что и в той художественной сфере, где знаковые явления играют преобладающую роль, невозможно отождествлять символ и литературное произведение. Это неправомерно в том числе и потому, что художественное произведение по своей внутренней структуре, по своей сущности — неоднородное целое. В нем раскрывается столкновение различных противостоящих или противодействующих одно другому начал. Воплощение конфликта в его бесконечно разнообразных формах — неотъемлемая особенность художественной литературы на различных ступенях ее исторического развития. Сведение смысла, значения литературного произведения к единому символу (даже при множественности его интерпретаций) существенно упрощает и искажает содержание творческого создания.

Столь же неоправданными и противоречивыми представляются и суждения о повествовательном предложении и высказывании как основных знаковых категориях. В литературном языке, так же как и в повседневной речи, отмечает Ц. Тодоров, одно значение может быть выделено из множества других. Однако в литературе проблема значения более сложна, чем в речи. «В то время, — пишет Тодоров, — как в речи интеграция единиц не превышает уровня предложения, в литературе предложения входят как часть в более широкие сочленения (высказывания) и последние, в свою очередь, — в единицы более высокого измерения, и так продолжается до тех пор, пока мы не соприкасаемся с целым произведением... С другой стороны, интерпретации каждой единицы бесчисленны, так как и их понимание зависит от системы, в которую единица включена»<sup>14</sup>.

Использование идей о повествовательном предложении и высказывании для объяснения литературных явлений, по моему мнению, малопродуктивно уже вследствие того, что ни та, ни другая категории не характеризуют специфических особенностей литературного творчества. Поэтому высказывание так, как понимают его лингвисты, не является тем составным элементом или, точнее, компонентом литературного произведения, кото-

рый может стать основой его внутреннего членения, исходным началом для раскрытия свойств эстетического знака.

Ц. Тодоров, в сущности, сам признает, что рамки высказывания в литературном произведении весьма неопределенны, так же как и его связи с другими художественными элементами. Трудно установить и его значение, ибо оно зависит от множества соотношений с иными высказываниями, содержащимися в литературном произведении. Все это и обуславливает аморфность категорий, которыми оперирует исследователь. В то время как в суждениях Р. Барта общее остается нерасчлененным и его составные части неразличимы, в положениях, выдвинутых Ц. Тодоровым, частное приобретает самодовлеющую роль, отдельные элементы не создают общей системы.

В последние годы при анализе произведений различных видов искусства сторонниками глобальной семиотики постоянно используется такое понятие, как художественный текст. При этом обычно подчеркиваются две стороны явления — структурные свойства художественного текста и его знаковый характер. Некоторые семиотики оперируют более общим понятием — «тэкст», придавая ему весьма широкое значение. С их точки зрения, это — «фундаментальное понятие современной семиотики»<sup>15</sup>.

Однако объем, границы этого понятия очень неясны, так как оно объединяет совершенно неоднородные явления. Содержание его, кроме того, колеблется под влиянием взглядов, вкусов и намерений отдельных исследователей. Характерны в этом смысле высказывания польского ученого Марии Майеновой: «Понятие текста для семиотики очень важно. Оно не обязательно касается только языковых структур. *Всякая знаковая структура, передающая определенное целостное значение, есть текст.* Картина, ритуал, определенное поведение — это тексты с семиотической точки зрения. Дать точное определение текста трудно во многих отношениях. Оно может меняться в зависимости от точки зрения исследователя, от того, по отношению к какому большому циклу рассматривается текст»<sup>16</sup>.

Тут неизбежно возникает вопрос: если не существует сколько-нибудь ясного понимания объема, реального

содержания понятия, то как оно может иметь фундаментальное значение? Одно решительно противоречит другому.

Единственным признаком «текста» при таком подходе оказывается лишь наличие какого-либо значения. Основываясь на этом признаке, можно, конечно, сопоставлять и объединять, скажем, такие явления, как свадебные обряды и картины Рембрандта, дорожные знаки и симфонии Бетховена, различные формы одежды и «Фауста» Гёте. Но что, собственно, дают такого рода сопоставления? Их значение для серьезных общесемиотических выводов весьма невелико, для понимания выдающихся произведений искусства они совершенно не нужны. Очевидно, что отсутствие реальных связей между сопоставляемыми явлениями и обуславливает шаткость, спорность тех выводов, которые при таких сравнениях обычно делаются.

Попытки определить содержание, смысл понятия «художественный текст» в семиотическом плане также оказываются мало убедительными. Вот как, например, объясняет его сущность Б. А. Успенский в статье «Структурная общность различных видов искусства на материале живописи и литературы»: «...Слова *художественный текст*, *повествование* понимаются в широком смысле слова и могут применяться не только к словесному искусству, но и к искусству изобразительному и др. видам искусства, непосредственно связанным с семантикой (то есть репрезентацией той или иной действительности, выступающей в качестве обозначаемого). (Таким образом слово *художественный* понимается в значении английского *artistic*, а слово *текст* — как любая семантически организованная последовательность знаков...)»<sup>17</sup>.

Искусство в такой трактовке, как видим, тесно соединяется с простой репрезентацией явлений действительности, с таким ее пониманием, будто оно выступает в виде обозначающего. Но такой подход, и это было уже отмечено, никак не объясняет своеобразия искусства в целом и в особенности таких его отраслей, как музыка и архитектура. Никто из семиотиков не мог раскрыть, например, какие же явления жизни репрезентируют архитектурные произведения. Помимо игнорирования особенных свойств искусства, теория «художественного текста» затушевывает также качественную неоднород-

ность различных его явлений. С позиций этой теории художественными текстами в одинаковой мере являются «Война и мир» и картины, скажем, Сальвадора Дали, симфонии Моцарта и ковбойские кинофильмы и т. д.

Само по себе понятие *текст*, в том числе и в сочетании со словом *художественный*, включает определенный смысл, который реально, однако, не соотносится с содержанием, например, музыкальных произведений и, более того, искажает их специфические свойства. Что общего между текстом и, положим, портретной живописью? Семантическая последовательность знаков? Но это такая абстракция, которая ничего не дает ни для уяснения сущности искусства, ни для понимания того, что можно назвать эстетическими знаками.

Любое понятие или научное обобщение должны охватывать те общие черты явлений, которые проливают свет на их характерные свойства. В данном случае некоторые структурные качества литературных произведений произвольно навязываются произведениям других видов искусства. В силу своей внутренней противоречивости понятие *художественный текст* в широком смысле вряд ли может принести существенные результаты при исследовании различных видов искусств.

Знаковые явления в художественной культуре, как уже было сказано, не составляют в полной мере обособленной области, они не отделены пропастью от других ее сфер. Факты истории искусства показывают, что знаковые процессы обычно распространяются на те же самые виды и формы эстетического освоения действительности, которые присущи образному ее обобщению. Если говорить о литературе, то это прежде всего персонаж, герой и та конфликтная ситуация, в которой они развиваются и действуют. В значительной мере это касается и сюжетной живописи. В центре внимания писателей, художников постоянно находятся человек и его отношения, связи с окружающим миром, его ориентация в нем. И нет ничего удивительного в том, что знаковые процессы протекают в русле важнейших видов и форм эстетического опыта. Другое дело, что сами эти процессы имеют иной смысл и значение, чем синтетические художественные обобщения.

Однако знаковые явления в литературе и искусстве обнаруживаются не только в главенствующих видах эс-

тетического воплощения и претворения жизни, они находят свое выражение и в других, более «частных» формах. Литература и искусство вбирают в себя множество готовых знаков, возникших в течение длительного времени. Так, довольно часто в живописи Средневековья и Возрождения мы встречаем героев, взятых из античной мифологии, из более поздних религиозных сказаний, героев, изображенных в борьбе с драконами, змием и другими чудовищами. Одновременно с тем, что само действующее лицо в этом случае выступает как знаковое воплощение определенных идей. Знаками-символами существующего в мире зла здесь предстают драконы и змий.

Помимо такого рода знаков-«соперников», в живописи Средневековья и Возрождения существовало большое число знаков-«спутников». Ими были изображения птиц, зверей, цветов, растений, отдельных предметов и т. д. Знаки-«спутники» иногда занимают видное место в композиции картины, но часто они являются лишь ее деталями, имеющими, однако, существенный смысл.

В картине Джованни Баттиста Тьеполо, изображающей Мадонну с младенцем, Христос-младенец держит в левой руке щегла. Для человека, не знающего значения знаков, которыми пользовались художники Возрождения, «появление» птицы в этой картине кажется непонятным. Однако изображение щегла здесь имеет свой важный знаковый смысл. Дело в том, что в течение длительного времени щегол был символом горя, страданий. И в картине он символизирует грядущие страдания Христа.

В древнеиндийском искусстве неотъемлемой частью скульптурных фигур Будды были символические детали: возвышения на темени, между бровями, оттянутые мочки ушей и т. д. И все это являлось знаком мудрости, могущества Будды.

В европейском искусстве, так же, впрочем, как и в искусстве Востока, широкое распространение получила символика растений, цветов, животных, птиц. Изображение, например, орла при определенных обстоятельствах становилось символом обновления, воскресения, совы — обозначением демонического, царства мрака, павлин — знаком, аморальности. Каштан символизировал чистоту и целомудрие, оливковая ветвь была (и в опре-

деленной мере остается) символом мира, кольцо обозначало непрекращающуюся жизнь, вечность, весы — справедливость, равенство и т. д. Временами знак являлся средством разграничения и выделения людей из числа изображенных на картине. Таким знаком был, например, нимб — символ принадлежности героя к лику святых.

В литературе описание отдельных деталей, предметов также нередко приобретает символическую функцию. Вспомним в этой связи, например, стихотворение Пушкина «Кинжал», в котором оружие это выступает как символ политической борьбы, символ возмездия и мести.

Лемносский бог тебя сковал  
Для рук бессмертной Немезиды,  
Свободы тайный страж, карающий кинжал,  
Последний судия позора и обиды.

Сходное значение получило описание кинжала и в произведениях некоторых поэтов-декабристов.

Временами в лирических произведениях своего рода эстетическими знаками становятся даже отдельные слова, которые в тексте имеют опорное, «сигнальное» значение. Такую роль выполняли, например, в поэзии декабристов слова: тиран, самовластье, закон, гражданин, общественное благо, вольность. Они обозначали целые, и притом различные, сферы жизни, сферы разных убеждений и идей. Они были знаками, с одной стороны, социально-политического произвола, угнетения, а с другой — тех новых людей (*граждан*), которые стремились утвердить иные принципы жизни (*закон, общественное благо, вольность*).

Такое использование слов-знаков нашло свое выражение в произведениях ряда поэтов-декабристов, в том числе и К. Рылеева. В стихотворении «Гражданин» он писал:

Я ль буду в роковое время  
Позорить гражданина сан  
И подражать тебе, изнеженное племя  
Переродившихся славян?  
Нет, неспособен я в объятьях сладострастья,  
В постыдной праздности влачить свой век молодой  
И изнывать кипящею душой  
Под тяжким игом самовластья.

Разумеется, олицетворение идеи и знаковая деталь живописного произведения, персонаж-символ и слово-знак — явления далеко не тождественные, но, находясь в тесном соприкосновении друг с другом, они вместе со знаковыми ситуациями показывают различные пути и способы эстетического обозначения.

Предметом споров являются также связи знаков между собою и их соотношения со внезнаковыми системами. Рассматривая связи языковых знаков, Э. Бенвенист, на которого я уже ссылался, пишет: «Значимость знака определяется только системой, в которую он включен. Надсистемных знаков не бывает»<sup>18</sup>. Но, с другой стороны, тот же Бенвенист утверждает: «В действительности мир знаков замкнут. От знака к высказыванию нет перехода ни путем образования синтагм, ни каким-либо другим»<sup>19</sup>. Применительно к миру эстетических знаков эти положения не представляются справедливыми.

В искусстве довольно часто встречаются внесистемные знаки. Вспомним, например, картину Делакруа «Свобода на баррикадах». В эту картину, написанную в подчеркнuto реалистической манере, включена аллегорическая фигура Свободы. Как будто бы чуждая другим компонентам произведения, фигура эта, однако, органически вошла в его общую структуру, во многом определив тональность, очень сильное звучание картины. Точно так же в произведениях с преобладанием эстетических знаков часто появляются художественные образы, отличающиеся подчеркнутой «реальностью». Таковы, например, некоторые романы Гофмана.

Системные связи, несомненно, существенны для раскрытия значений отдельных знаков. Однако трудно согласиться с тем, что их значение «определяется только системой». Это мало оправданно для языка и представляется еще менее верным для эстетических знаков. Если иметь в виду такие эстетические знаки, как персонаж, сюжетная ситуация, то очевидны их особая роль в системе и во многом их самостоятельное значение. Испытывая воздействие эстетической системы в целом, они сами оказывают большое влияние на ее определенность. В системных отношениях эстетических знаков необходимо постоянно учитывать такой важнейший фактор, как вторжение в них внезнаковых явлений, которые довольно часто нарушают «чистоту» знаковых процессов.



Распространение знаковых явлений в литературе и искусстве, мера их знаковости в различные исторические периоды неодинаковы. Наибольшей эта мера была в древности и в средние века. Обусловлено это прежде всего той ролью, которую играли тогда мифология, религиозное мировоззрение в духовной жизни общества.

Но и позже, в эпоху Возрождения, классицизма и Просвещения, знаковые процессы в литературе и искусстве протекали достаточно интенсивно, принимая иные формы, чем это было раньше. В сущности до начала XIX в. античная мифология оказывала довольно сильное влияние на европейскую художественную культуру. Разумеется, образы античной мифологии существенно видоизменялись, приобретали иное содержание и значение, вступали в тесное соприкосновение с развивающейся социальной действительностью. И тем не менее они входили в качестве весомого начала в эстетическое сознание и культуру той поры.

Очевидно, что знаковые явления в искусстве периода Ренессанса, классицизма, Просвещения вовсе не сводились к восприятию и развитию античных образов, опыта средневекового искусства. Возникали новые способы эстетического означивания социальных явлений, жизни человека, которые находились в особых связях и взаимодействиях с синтетическими художественными обобщениями действительности. Создавались новые эстетические каноны, складывались устойчивые художественные формы, традиции.

Свои устойчивые способы эстетического означивания, в немалой степени отличные от тех, которые формировались в искусстве городских культурных центров, возникли в народном художественном творчестве и прежде всего в народной поэзии. Изучению мигрирующих сюжетов, типологически родственных мотивов, устойчивых поэтических формул (эпитетов, метафор, эпических повторений и параллелизмов) в устнопозитическом творчестве и книжной поэзии, как известно, много сил отдал выдающийся русский ученый А. Н. Веселовский. Им осуществлена огромная работа и достигнуты крупные результаты.

То, что сделано А. Н. Веселовским, не охватывает в полной мере круг явлений, которые мы называем сейчас знаковыми. Внимание исследователя было сосредоточено на повторяемости лишь некоторых элементов поэтического творчества, и они рассматривались им во многом обособленно друг от друга. Тем не менее А. Н. Веселовский — один из крупнейших зачинателей исторической поэтики, в которой значительное место отводилось тем кристаллизовавшимся видам и формам поэтической выразительности, какие сейчас получили название топосов.

Ученый склонялся (хотя и не без колебаний) к мнению, что эти устойчивые, повторяющиеся средства художественного выражения, «общие места» являются строительным материалом для писателей различных эпох и разных направлений. Он писал: «Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только пополняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»<sup>20</sup>

А. Н. Веселовский излагает свою точку зрения в вопросительной форме. Кроме того, он подчеркивает роль реальной жизни в эволюции поэзии, в наполнении традиционных образов и форм новым содержанием. Позже идеям повторяемости основных элементов художественного творчества было придано универсальное значение. Идеи эти слились с утверждением знакового характера любых явлений литературы и искусства. Многими семiotиками настойчиво подчеркивается необходимость сведения неповторимого, оригинального в художественной культуре к уже известному, к перемене информационных кодов. Вот что пишет по этому поводу видный итальянский ученый, занимающийся проблемами семиотики, Умберто Эко: «...Задача структурной поэтики — обнаружить в художественных решениях, считающихся оригинальными, присутствие принятых риторических

формул... Это позволит свести к социальному многие вещи, поспешно отнесенные к проявлениям индивидуального гения»<sup>21</sup>.

Низвержение оригинального, неповторимого, индивидуального гения очень характерно для сторонников универсальной семиотики. Иногда низвержение это соединяется с защитой социальности художественного творчества, как это имеет место в высказываниях Умберто Эко. Но хорошо известно, что социальность искусства ни в какой мере не равнозначна господству общих мест, «принятых риторических формул». Сила марксистской теории заключается в том, что она показывает социальность творчества выдающихся мастеров, гениев, создающих неповторимые художественные образы и произведения. Общие места, топосы, бесспорно, существуют, и их роль немаловажна. Но сводить все развитие искусства к их комбинации значит перечеркивать самые крупные его завоевания.

С другой стороны, было бы неправомерно отождествлять эстетические знаки и знаковые системы с топосами. Художественные аллегории Дюрера, мифологические символы Шелли, изображения некоторых исторических героев в думах Рыльева, несомненно, являются эстетическими знаками, но признать их топосами ни в какой мере невозможно. Топосы, каноны — лишь один из видов эстетических знаков.

И это ясно проявляется как в художественной культуре XVI—XVIII вв., так и в искусстве более позднего времени. В романтизме, например, особенно в пору его увядания, мы наблюдаем возрастающее влияние «общих мест», унификацию героев и ситуаций, стереотипность языка. Эти особенности русской романтической литературы в рассказе И. Бунина «Антоновские яблоки» охарактеризованы так: «Потом от екатерининской старины перейдешь к романтическому времени, к альманахам, к сентиментально-напыщенным и длинным романам... И замелькают перед глазами любимые старинные слова: скалы и дубравы, бледная луна и одиночество, привидения и призраки, «ероты», розы и лилии, «проказы и резвости молодых шалунов», лилейная рука, Людмилы и Алины».

Однако знаковые явления в романтизме этим не исчерпываются. Наиболее широко они раскрываются в

той его составной части, которую иногда называют метафизическим течением в романтическом искусстве. Важнейшая особенность этого течения состоит в утверждении идеи двоемирия, в стремлении проникнуть за границы реальной действительности — в мир потусторонний. Значительное место в произведениях художников, принадлежавших к метафизическому течению, занимают олицетворения иррационального, сверхъестественного. Их творческие «прозрения» в незнаемое часто оказывались лишь знаками иллюзорных представлений о «нездешнем», свойственных не только самим художникам, но и читающей публике. Реальные по своему воплощению знаки эти запечатлевали убежденность в ирреальном.

Новые черты и особенности присущи эстетическим знакам, которые создавались социальными романтиками. Они возникали как выражение их общественного идеала. То, что лишь зарождалось в жизни или просто мыслилось как возможное и желаемое, социальные романтики нередко изображали в своей завершенности и непреложности. Социальные утопии здесь зачастую сочетались с большой исторической проницательностью.

Но романтическое искусство, как уже отмечалось, неизмеримо шире тех знаковых процессов, которые в нем происходили. Даже обращение к сверхъестественному требовало в качестве отправного пункта, точки отсчета, изображения обычного, посредством которого выдающиеся романтики достигали глубокого проникновения в повседневную действительность. Тем более это касается того круга явлений, которые постоянно привлекали пристальное внимание романтиков, — раскрытия важнейших свойств человеческой природы, внутреннего мира людей. Стремясь понять человека в его коренных особенностях, независимо от тех изменчивых конкретных условий и обстоятельств, в которых он находится в тот или иной исторический период, желая охарактеризовать его потенциальные силы и возможности, романтики создали художественные обобщения огромной ценности.

Значительно меньше, чем романтическое искусство, знаковые процессы затронули художественный реализм, в частности, реализм XIX в. И это естественно, ибо определяющей особенностью реализма всегда было и остается верное и глубокое отражение, обобщение процес-

сов и тенденций развития действительности. В силу своей подвижности, отзывчивости на новое в жизни, он стремится избежать канонических начал, устойчивых обозначений действительности, становящихся препятствием к образному обобщению ее изменений. Непосредственные связи с окружающим миром, присущие реализму, вовсе не исключают того «непрямого» его отражения, которое проявляется в характеристике героев, явлений посредством передачи восприятий их различными действующими лицами произведения, в применении принципов параболы при развитии повествования, драматического действия и т. д.

Реализм не только стремится избежать знаковых явлений в самом искусстве, но часто развенчивает функционирующие в общественной жизни людей знаки, подлинный смысл которых состоит в закреплении суеверий и иллюзий, обмана и заблуждений. Выразительным примером этого могут служить многие страницы произведений Л. Н. Толстого. Вспомним хотя бы сцену богослужения в тюремной церкви из романа «Воскресение»: «Богослужение состояло в том, что священник, одевшись в особенную, странную и очень неудобную парчовую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюде и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы... Предполагалось, что вырезанные священником кусочки и положенные в вино, при известных манипуляциях и молитвах, превращаются в тело и кровь бога... Самое же главное действие было то, когда священник, взяв обеими руками салфетку, равномерно и плавно махал ею над блюдцем и золотой чашей. Предполагалось, что в это самое время из хлеба и вина делается тело и кровь, и поэтому это место богослужения было обставлено особенной торжественностью».

У того же Толстого мы находим и развенчание знаков принадлежности к социальной элите и критическое освещение широко принятых знаковых форм поведения, нередко скрывающих за собой ложь, крайний эгоизм, враждебные отношения между людьми. Повесть «Смерть Ивана Ильича» в этом смысле представляет собой явление особого рода; в ней дан блистательный анализ различных форм знаковости обычного поведения, общения людей привилегированной среды, знаковости, ко-

торая в той или иной мере характерна не только для этого слоя общества. Критика знаков, связанных с утверждением общественного консерватизма, социальных предубеждений и несправедливости, рельефно представлена и в творчестве других писателей-реалистов, в том числе Гоголя, Теккеря, Щедрина, А. Франса, Томаса Манна.

Несмотря на отрицательное отношение художников реалистического склада к знаковым явлениям в реализме как направлении периодически возникают знаковые процессы. Они появляются тогда, когда вновь открытые герои, приемы их обрисовки, принципы построения произведений, их язык постепенно шаблонизируются, приобретают черты штампа. Отображение новых явлений жизни, новых характеров, поиски действенных средств их воплощения в этом случае подменяются уже существующими образными «заготовками», ситуациями, деталями, которые остается только собрать в некое подобие художественного произведения. Повторение уже открытого, подражание известному означает отрыв художника, литературы от действительности, превращение образа в знак, обозначающий не столько реальные объекты, сколько абстрактную идею.

Такого рода знаковые процессы происходят в разные периоды развития реализма. Они очень ясно проявились, например, в пору утверждения и расцвета «натуральной школы» в России. Глубоко новаторские произведения Гоголя открыли путь интереснейшим творческим исканиям выдающихся русских художников слова — Тургенева, Некрасова, Островского, Достоевского, Толстого. Но одновременно с тем «Мертвые души» и «Ревизор» вызвали волну усердных подражаний, имитаций, которая в немалой степени захватила прозу и драматургию конца 40 — начала 50-х годов. Очень быстро образовались штампы в изображении героев, подборе деталей, в языке, которые при всем их внешнем правдоподобии были далеки от подлинной правды синтетических художественных обобщений. Аналогичные явления наблюдались и в то время, когда произведения Золя привлекли к себе широкое внимание, стали объектом безоглядного подражания. Так называемые золаисты также, в свою очередь, часто оперировали готовым комплексом средств художественного претворения действи-

тельности, создавая вместо живых, ярких образов мертвые копии, штампы.

Знаковые процессы снова резко возрастают в искусстве XX в. На мой взгляд, это связано, во-первых, с усилением мифологизации социальных явлений, наблюдающимся в этот исторический период, а затем с углублением отчуждения как характерной особенности капиталистического общества. Если в пору своего прихода к власти, быстрого развития и расцвета капиталистических отношений буржуазия отличалась расчетливой трезвостью своего взгляда на действительность, подвергала резкой критике всякого рода догмы и мифы, то в эпоху империализма, когда резко усилилась классовая борьба пролетариата, она весьма старательно уявляет подлинный характер многих социальных явлений и прежде всего сущность общественного строя, который буржуазия стремится представить торжеством демократии, маскирует механизм своей власти, механизмы эксплуатации людей труда.

Буржуазия создала и создает большое количество мифов, находящихся свое воплощение в произведениях искусства. Среди них немало мифов, идеализирующих, всячески приукрашивающих капиталистическую действительность. Но нередки и мифы, в которых гиперболизируются якобы истонные, неустранимые изъяны человеческого природы, утверждается неизбежность тех отвратительных и страшных проявлений человеческого «я», которые порождены и поощряются капиталистическим обществом. Буржуазия XX в. с новой силой культивирует религиозный фанатизм и мистику. Впитывая в себя все эти мифы, распространяя их, искусство, находящееся под влиянием буржуазной идеологии, уходит в сферу знаковости, что не мешает ему вместе с тем оказывать достаточно сильное влияние на различные слои общества, на демократические его низы. Характер эстетических знаков меняется в зависимости от особенностей тех или иных мифов, идеализирующих изображаемую действительность, или мрачно жестоких, проникнутых культом бизнесменства, либо религиозно-аскетическими идеями.

Гораздо более сложным следует признать воздействие процессов отчуждения на развитие знаковых явлений в искусстве XX в. Полная противоречий, запутан-

ных конфликтов, неожиданностей, социальная действительность современной эпохи и прежде всего действительность капиталистического общества многим замечательным художникам представлялась и представляется странной, непонятной, трудно постижимой. Происходящие в ней процессы нередко воспринимаются не только как нечто совершенно стороннее и чуждое человеку, его духовному «я», но и как грозная стихия, слепо и безжалостно вторгающаяся в жизнь людей, властвующая над ними. Отсюда возникают символы рока, судьбы, тупика, непреодолимой стены, в которую упирается человек, символы тьмы, бездны и т. д.

Фантасмагоричность совершающегося в социальной жизни зачастую отождествлялась художниками с призрачностью ее содержания, всех ее устоев. Это, в свою очередь, рождало мысль, заключающуюся в том, что принципиальное значение имеет не внешняя действительность, а внутренний мир человека, в котором главенствует подсознательное. Именно поэтому, как утверждали сюрреалисты, искусство должно обратиться к воссозданию сновидений, состояний невменяемости, всех тех душевных процессов, которые протекают вне контроля разума.

Неприятие действительности с ее острой дисгармоничностью нередко уводит художников в область мечты, побуждает их создавать картины идеальной гармонии, совершенной красоты. С другой стороны, идеи призрачности окружающего мира служат исходным пунктом для аналитического разложения видимого, поисков тех основных элементов, из которых состоит материальное, и находятся за пределами чувственно воспринимаемого. Таким путем шли, например, кубисты, стоявшие у истоков абстрактного искусства. Картины идеальной гармонии в известной мере перекликаются с теми «чистыми» цветовыми линиями, пятнами, комбинациями красок, которые абстракционистами были провозглашены истинным художественным творчеством.

Формы знаковости и в этих направлениях творческой деятельности писателей, художников, естественно, были неодинаковыми. Символисты в способах означивания идей, явлений действительности отличались от футуристов, так же как сюрреалисты в этом плане были непохожи на кубистов и представителей абстрактного



искусства. Но вместе с тем некоторые общие социальные истоки, характерные для разных художественных течений XX в., обусловили и определенную их родственность.

Все сказанное здесь о различных видах эстетических знаков и знаковых процессов имеет своей целью подчеркнуть то, что знаковые явления, обладая некоторыми общими свойствами, отличаются одновременно и немалой изменчивостью. Природа эстетических знаков является не только в их неизменных свойствах, но и в их трансформации, развитии, в соотношении с синтетическими художественными обобщениями. Исторический подход к знаковым явлениям, который чужд сторонникам глобальной семиотики, столь же необходим, сколь и теоретическое их освещение. Отсюда, однако, не следует, что оба эти подхода всегда должны быть в равномерном сочетании. В предлагаемой работе на первом месте находится разработка некоторых теоретических проблем, связанных с изучением эстетических знаков.

<sup>1</sup> *Peirce Ch. Collected Papers*, vol. 1. Cambridge-Mass., 1960, p. 284.

<sup>2</sup> *Peirce Ch. Selected Writings*. Dover publ. New York, 1958, p. 67.

<sup>3</sup> *Выготский Л. С. Развитие высших психических функций*. М., 1966, стр. 111.

<sup>4</sup> Очень характерна в этом отношении позиция некоторых семиотиков, которые ставят под сомнение связь знаков с объектами и процессами действительности, подчеркивают их независимое существование и значение. Очевидно, что знак, не соотносящийся с обозначаемым явлением, идеей, — логическая несообразность. Но еще более примечательным представляется отказ некоторых исследователей, занимающихся проблемами семиотики, от самого понятия знака по той причине, что он означает нечто реально существующее. Наиболее последовательно идеи эти высказаны французским ученым Ю. Кристевой. Она заявляет: «Очевидно, что минимальной единицей, в которой транспонировалась бы бесконечная сигнификация, не может быть знак, как его определил Соссюр... Ибо знак, даже если от него отсечь референт, остается той симметрической дихотомией, в которой с каждым означающим ассоциировано означаемое...» (*Kristeva J. Sémanalyse et la production du sens. — «Essais de sémiotique poétique»*. Paris, 1972, p. 222).

Для Кристевой, сторонницы крайнего абстрактно-формалистического подхода к явлениям литературы, всякое «присутствие» действительности в художественном произведении оказывается неприемлемым.

<sup>5</sup> *Peirce Ch. Collected Papers*, vol. II. Cambridge-Mass., 1960, p. 135.

<sup>6</sup> *Бенвенист Э. Общая лингвистика*. М., «Прогресс», 1974, с. 76.

- <sup>7</sup> Мнение о том, что сходство образа с реальными объектами само по себе составляет его определяющую особенность, довольно широко распространено. Оно высказывается представителями различных научных направлений. См., например, суждения по этому вопросу в книге: «Language, Thought and Culture» (Ed. P. Henle. App Arbor, 1958, p. 238): «...Отношение образа к обозначаемому постигается просто как отношение сходства».
- <sup>8</sup> Barthes R. Critique et vérité. Paris, 1966, p. 50.
- <sup>9</sup> Об этом подробнее см. в моей статье: «Жизнь в веках. Внутренние свойства и функции литературных произведений». — «Знамя», 1974, № 1.
- <sup>10</sup> Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания. — В сб.: «Ранние формы искусства». М., «Искусство», 1972, с. 37.
- <sup>11</sup> Сб. «Ранние формы искусства», с. 38.
- <sup>12</sup> См., например: Glenn S. E. The Symbolic Function, particularly in Language. — «Semiotica», v. VIII, The Hague, 1973, N 2, p. 97—131.
- <sup>13</sup> См. Ленин В. И. Полное собрание сочинений, т. 29, с. 330.
- <sup>14</sup> Todorov Tz. Language and Literature. — In: «The Languages of Criticism and the Sciences of Man, The Structuralist Controversy». Ed. by R. Masksey and E. Donato. Baltimore — London, 1970, p. 130.
- <sup>15</sup> «Semiotyka i struktura tekstu». Warszawa, Ossolineum, 1973, s. 13.
- <sup>16</sup> «Russian Literature», The Hague — Paris, 1972, № 2, p. 154. (Купив мой — М. Х.).
- <sup>17</sup> «Recherches sur les systèmes signifiants». Symposium de Varsovie, 1968. Présenté par. J. Rey-Debove. The Hague — Paris, 1973, p. 443.
- <sup>18</sup> Бенвенист Э. Общая лингвистика, с. 78.
- <sup>19</sup> Там же, с. 89.
- <sup>20</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 51.
- <sup>21</sup> Eco U. La struttura assente. Milano, Bompiani, 1968, n. 76—77.

## ЗНАК, СМЫСЛ, ЛИТЕРАТУРА

В 1971 г. под редакцией Юлии Кристевой, Ре-Дебов и Донна Жан Умике вышел научный сборник, цель которого — показать, каких результатов достигла семиотика в различных областях общественных наук. В предисловии к сборнику Кристева следующим образом определяет задачи семиотики: «Опираясь на лингвистику и логику, которые всегда были связаны со значением (signification) и его законами, семиотика сегодня берется за новую и очень большую работу. Она ищет законы различных означающих действий (от простейших высказываний до языка науки и «искусств»), отмечает те специфические комбинации, которые предполагают или порождают различные означающие практики, воспринимаемые или передаваемые субъектами как сообщения в социальных играх. Уловить означающие практики, систематизировать их, установить их типологию, определить их трансформацию, стало быть, дать законы означивания с учетом всего различия многообразных систем, в которых оно реализуется, — таковы, в общих чертах, цели семиотики»<sup>1</sup>. Автор стремится к такой теории, которая может выражаться на языке, схожем с математическим, и способна систематизировать модели различных знаковых систем.

Действительно ли мотивирована пансемиотическая целевая установка и, главное, действительно ли семиотика способна (учитывая ее характер) выполнить задачи, поставленные перед ней автором среди прочего и в области литературы?

Р. Якобсон в 1972 г. обратился к лингвистам со следующим предупреждением: «Нельзя далее играть в прятки со смыслом (meaning) и рассматривать языковые структуры независимо от проблем семантики»<sup>2</sup>. Вдумаемся: зачем было нужно такое предупрежде-

ние? Лингвистика, уже несколько десятилетий назад признавшая положение о том, что язык является знаковой системой, занималась преимущественно описанием наиболее значительных языковых структур. Семиотика или, как называют ее в странах французского языка, семиология в последнее время выдвинулась на передний план и как исследовательский метод, задачу которого Якобсон видит в изучении сообщения, существующего в некой коммуникационной системе<sup>3</sup>. Он считает, однако, что в семиотике, которая занимается не только источником, но и восприятием информации, многие исключают «смысл».

Что же такое meaning? В одной из работ Ч. Морриса мы читаем: «Смысл является семиотическим термином, а не термином языка — вещи (thing — language); и сказать, что в природе существуют смыслы, не значит утверждать, что существует класс предметов, равнозначных деревьям, камням, организмам или цвету, но что такие объекты и качества функционируют в пределах процессов семиозиса»<sup>4</sup>. Значит, смысл не тождествен предметам и разнообразным их качествам, а означает только то, что они функционируют в процессе семиозиса. Семиозис — объект семиотики, это процесс, в котором нечто действует в качестве знака. Он возникает при реализации отношений: знак и его материальный носитель, знак и объект, знак и воспринимающий его человек.

А. Ж. Греймас, употребляющий для обозначения понятия «смысл» слово «sens», отличает его от «значения» (signification): «Значение (signification) — это перенос одного из языковых уровней в другой языковый уровень, перенос одного языка в другой, и смысл (sens) — это не что иное, как возможность его перекодирования»<sup>5</sup>. Греймас считает необходимым, чтобы наряду с интерпретативной семиотикой занималась смыслом и формальная семиотика, а именно таким образом, чтобы она изучала формы его существования, горизонтальные и вертикальные уровни, пути транспозиции и трансформации содержания (contenu).

Эти проблемы приводят к вопросу о соотношении языка и мышления. И здесь есть что сказать и лингвистам и психологам. Среди лингвистов этим вопросом занимался главным образом Н. Хомский, основатель порождающей

грамматики. Опираясь на грамматику XVII—XVIII вв., он пытался определить связь между языком и мышлением на основе рационалистической психологии. Поэтому нужно разыскивать грамматические нормы, соответствующие общей ментальной структуре, и продолжать ради этого исследование глубинных структур языка. В качестве примера он приводит предложение *a wise man is honest* (мудрый человек честен), которое, с точки зрения внешней структуры, можно рассматривать как подлежащее и сказуемое. Но эти структуры обнаруживают несколько смысловых связей и выявляют возможность двух предложений, например: *a man is honest*, *a man is wise*. Хомский говорит о грамматике, рождающейся вместе с человеком, она возникает из способности мышления и ее закономерностей, и как таковая способна содействовать ее познанию<sup>6</sup>.

Из психологов в качестве свидетеля мы призываем Л. С. Выготского, который, следуя Полану, указывает, что язык и мышление не совпадают. Оба они являются возможностями отражения действительности в сознании, но представляют различные типы сознания. Естественно, между ними есть связь, но все-таки они не идентичны. Выготский придает большое значение различию между смыслом и значением слова. Смысл слова — это совокупность психологических факторов, которые возникают в сознании после слова. Значит, смысл слова — динамическое, находящееся в движении сложное образование, у которого имеются различные зоны устойчивости. Значение слова — только одна из смысловых зон, слово получает его в каком-либо речевом контексте, но тем не менее это наиболее устойчивая, компактная и важная зона.

Как известно, слово в различных контекстах легко меняет смысл. Значение же, напротив, является неподвижным и неизменным элементом, который остается устойчивым при любых изменениях смысла слова в различных контекстах.

Различие между смыслом и значением слова ярко проявляется в заключительной строке басни Крылова «Стрекоза и муравей». Строка «Так пойдя же попляши» содержит в себе приказание, имеющее одно и то же значение в любом контексте. Но в контексте басни оно означает еще и насмешку над чужим несчастьем. То есть

слово обогатилось смыслом, и это обогащение объясняется контекстом, из которого слово впитывает в себя его интеллектуальное и аффективное содержание и значит уже и больше и меньше, чем просто его значение. Слово — считает Виготский — получает смысл только в предложении, смысл предложения становится ясным только в контексте строфы, строфа — в контексте книги, и, наконец, книга — в контексте всего творчества автора. Истинный смысл отдельного слова определяется в конечном счете богатством всех мотивов, имеющих в сознании и относящихся к мысли, выражаемой данным словом. Все это свидетельствует о том, что язык не может быть приравнен к знаковой системе, которую человек искусственно создает из сравнительно небольшого количества знаков; с одной стороны, язык тесно связан с мышлением, с другой — вообще с сознанием, ведь он отражает действительность. Именно поэтому нельзя согласиться с тем упрощенным подходом к языку, по которому данный языковой знак относится только к одному определенному значению. Значение, как говорит Виготский, «только одна из тех смысловых зон, в которую слово попадает в каком-либо контексте».

~~Те, кто желает расширить круг применения семиотики, то есть использовать ее и вне лингвистики, выбирают две исходные точки. Одна из них — общая теория знаков, основателем которой является Ч. Пирс. Исходя из логики, он определил знак как нечто, что в определенном отношении для кого-то заменяет что-то. Его классификация, с нашей точки зрения, особенно интересна в отношении типов связи знака и объекта. По его мнению, знак может представлять предмет по сходству или по аналогии и в этом случае называется иконическим. Он может обозначать некий контакт во времени и пространстве и тогда получает название индекса. Наконец, на основе приобретенной нормы он может обозначать сам предмет, и тогда мы называем его символом. Семиотики по отношению к литературе используют иконический знак, то есть по аналогии говорят, что литература — это знак. Эта аналогия относится и к предметам, и к их качествам, можно было бы сказать, что и к действительности, если бы в семиотике это понятие вообще употреблялось. Проблема здесь только та, что литературное произведение не просто знак, даже в том обога-~~

щенном смысле, в каком употребляют его Пирс и Моррис, а особое отражение действительности. Поэтому теория знаков — мы на этом еще остановимся — может использоваться для изучения только определенных эстетических знаков, но не области эстетического как такового.

Исходным пунктом для других семиотиков становится знаковая система языка, тем более, что язык — это материал литературы.

С этой точки зрения особенно большое значение придают глоссематической теории Л. Ельмслева, в которой различаются денотация и коннотация. Денотация означает отношение, которое устанавливается между планами выражения и содержания. Выражение и содержание совместно могут стать первой частью нового отношения, и это называется коннотацией. Таким образом, данный знак получает вторичное значение, и существует одновременно с первичным. Ельмслев различает в языке форму и субстанцию в планах как содержания, так и выражения. Субстанция находится как бы вне языка, по-настоящему языковой является только форма.

Последователи Ельмслева применили его теорию к литературе, то есть начали различать в художественном произведении четыре слоя. Первый — языковой, который является субстанцией выражения в литературе, точно так же, как цвет в живописи или звук в музыке. Стиль — форма выражения литературы, используемая для эстетических целей языка; он включает в себя выбор слов, метафор и сравнений, риторических фигур и ритма. Формой содержания литературы является мотив, на основе которого создается сюжет и оформляется композиция. Тут же возникают и вопросы жанра, на которые копенгагенская школа ответа дать не может. Наконец, следует отличать субстанцию, сущность содержания; последователи Ельмслева относят сюда идеи, эмоции, поэтическое видение и т. д. Это своего рода текст, предшествующий тексту, то есть *pré-texte*...

Эту теорию не разделяют многие даже среди тех, кто в остальном симпатизирует семиотикам. Они высказываются против восприятия языка как субстанции, когда речь идет о том, что поэт трансформирует язык для своих целей и с его помощью находит свойственный ему стиль. Со своей стороны добавим, что языковый подход не удовлетворяет требованиям, выдвигаемым эстетикой:

ведь литература существует не просто в ее «материале», а является художественным изображением действительности.

Некоторые распространяют метод семиотики на всю культуру, так как сталкиваются в литературе и в других областях искусства с одной и той же проблемой, по которой данную структуру или знак можно исследовать только в более широкой взаимосвязи. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что поиск этой взаимосвязи в немалой степени может быть объяснен влиянием марксизма.

Ю. Лотман и его коллеги с позиций семиотики рассматривают культуру как единое целое.

По мнению Лотмана, культура — это унаследованная информация, которую человеческие общества накапливают, сохраняют и передают дальше. Он разделяет положение Якобсона, по которому следует делать различие между сообщением и кодом. Следовательно, факты истории культуры можно анализировать с точки зрения сигнификационной информации и в то же время как систему общественных кодов, которые для воспринимающего превращают информацию в знаки. Это второй метод, который интересует Лотмана, так как он стремится выявить типологию культур, пользуясь при этом тремя способами: 1) описывая различные типы культурных кодов, которые составляют «языки» культур; 2) выявляя универсальные знаки человеческой культуры; 3) наконец, приводя к единой системе основные типологические характеристики и универсальные элементы общей структуры человеческой культуры. Отдельные коды тесно связаны с определенной эпохой и слоями общества; например, рыцарский или монашеский код — с эпохой Средневековья и соответствующими общественными слоями. Тексты эпохи не понятны без применения кодов. Что касается универсалий, то Лотман считает, что культуру можно и следует анализировать в соотношении с живым языком и таким образом достичь соответствующих универсальных знаков. Эта селективность напоминает ту взаимосвязь между общей грамматикой и мышлением, на которую ссылается Хомский. На основе этой теории Лотман исследует два типа культуры в русской литературе до XIX века.

Он вполне убедительно доказывает, что в Средневековье знаковая система соответствует иерархии божест-



венного порядка, и люди эпохи воспринимают ее как действительность. В Просвещении же он обнаруживает разницу между конвенциональным и действительным. Этому соответствует контраст природы и общества в философии XVIII в. Основной элемент культуры, по Лотману,— текст, который получает определенное значение и несет определенную функцию. Текст — это знак, который немислим без отправителя и получателя. Его место в культуре определяет соотношение всех потенциальных текстов. Поэтому в анализе можно использовать следующий метод: 1) учитывать все возможные тексты, 2) исследовать данный текст на уровне крупных семантических блоков, 3) в синтаксическо-семантической структуре предложений, 4) на уровне слов, 5) на уровне фонемных групп, то есть слогов, 6) а также на уровне фонем.

Именно поэтому он привлекает внимание к проблеме эквивалентности структур, текстов и функций, когда проводится исследование отдельных текстов, а также к тому, что невозможно удовлетвориться всего лишь одним так называемым имманентным анализом<sup>6а</sup>.

Лотман, когда он анализирует художественные произведения, подчеркивает их роль в передаче информации до такой степени, что обращается с ними как с определенными моделями действительности. По мнению Лотмана, проводником действительности является язык художественного произведения, который не идентичен разговорному языку. «Язык художественного текста, — пишет он, — в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию»<sup>7</sup>. Каким бы ни было особое представление Лотмана о вторичных моделирующих системах, мы никак не можем согласиться с тем, что он, по существу, не сопоставляет художественное произведение с действительностью и не принимает во внимание усложненную связь между сознанием и действительностью.

Лотман прилагает много усилий к тому, чтобы определить место текста и так называемых вторичных моделирующих систем в общей теории культуры; при этом он исходит из того, что некие философские и эстетические понятия сами собой находятся в полном соответствии с действительностью: все свои объяснения он черпает почти исключительно из области духовной культуры. И когда

речь идет о литературе, он без достаточного исторического анализа понятий говорит о барокко, романтизме и других направлениях. Наконец, изображение действительности он так связывает с культурой, что приравняет ее к нормативно-конвенциональной системе, которая отражает только определенный аспект исторической и общественной действительности. Проблемы эстетического при этом также остаются неразрешенными.

Под знаком семиотики или лучше сказать под знаком семиологии появилось еще одно направление, основатель которого Ролан Барт гораздо больше, чем другие семиотики, выдвигает на первый план литературность. Жерар Женет говорит вообще не о семиотике, а о поэтике, которая, по его мнению, изучает стилистику жанра и те характерные отклонения, которые приводят к отрыву от языка жанра<sup>8</sup>. Женет считает эту поэтику нового типа все более необходимой, так как, по его мнению, поэзия все стремительнее движется к «поэтичности», точно так же, как живопись — от Джотто к Клее, к «пиктуральности». Женет стремится анализировать форму и тему совместно, при помощи новой стилистики, понятия которой еще далеко не уяснены. Поэтому нельзя сказать, что он действительно хочет избежать дуализма.

Другой преобразователь поэтики, Х. Мешонник, решает эту проблему, помещая язык произведения в центр исследования. По его мнению, поэтике следует заниматься не только поэзией, но и вообще литературой. Разговорный язык базируется на сложившемся коде, который не меняется. У литературы также есть система, но ее «ценность» проистекает из конфликта между внутренней необходимостью индивидуального сообщения и кодом какого-либо общества или группы, то есть языковой системы. Таким образом, сообщение не сводится к информации, во всех случаях оно связано с ценностью. Предметом поэтики является совершенно индивидуальный знак, то есть художественное произведение рассматривается с позиций визуальной целостности и ритмической и просодической дикционной целостности. Мешонник так определяет поэтику: «Письмо (*écriture*) создает сигнификационную, а не знаковую систему. Из этого следует специфическая «семантика», которая является поэтикой»<sup>9</sup>. Отсюда вытекает, что в тексте в одинаковой

мере нужно исследовать так называемые форманты и формы-смыслы (*formant, forme-sens*). Так как формант в сущности означает внешнюю форму, то не очень ясно, что должно обозначать «*forme-sens*», и современное состояние теории этому объяснения не дает»<sup>10</sup>.

Возьмем для примера анализ Никола Рюве одного из любовных сонетов Л. Лабе. Отправной точкой ему служит синтаксис стихотворения, затем полученные сведения о структуре он сопоставляет с положениями стиховедения. Отдельные предложения он специально исследует с точки зрения личной формы глаголов, чтобы таким образом установить связь между любящим и любимым. Под это соотношение он подводит и другие грамматические, стиховедческие и тематические элементы. Семантический анализ он проводит с синтагматической и парадигматической точек зрения. Он стремится выявить расхождения между поэтическим и разговорным языком и показать при помощи этого поэтичность сонета.

Это объяснение интересно тем, что затрагивает несколько общих проблем. Одна из них: действительно ли нет необходимости различать первичные и вторичные эстетические функции с точки зрения звукового соответствия. Действительно ли так называемая избыточность (например: зеленое поле) имеет кумулятивную ценность или является просто тривиальной. Наконец (и это замечание, возможно, самое интересное), он считает, что «стихотворение можно воспринимать как результат целого ряда трансформаций, которые связаны с предложением «я люблю тебя». Приводя в связи с этим цитату Хомского, он указывает, что структуру стихотворения можно было бы записать при помощи различных трансформаций, которые базируются на едином предложении — основе, и ссылается при этом на схожий метод во фрейдизме при записи различных типов паранойи<sup>11</sup>.

Несколько представителей семиотики особо выделяют так называемые повествовательные структуры. Они считают, что повествование в литературной прозе, мифах, фольклоре и фильмах подчиняется общим правилам. Р. Барт, Ж. Женет, Ц. Тодоров, Кр. Метц занимаются в первую очередь нарративной семиотикой.

Приведем здесь в качестве примера анализ романа Альбера Камю «Посторонний», проделанный Ж. К. Ко-

кс. Автор прежде всего стремится выявить структуру эпизода казни, связывая ее с идейным содержанием произведения. Первая модель, по его мнению, означает смерть. Доказательства этого он видит в мотиве смерти матери и ряде намекающих на него фраз. С этим связан мотив убийства, который предвещает судьбу главного героя. Можно предугадать и смерть Мерсо, для чего автор привлекает доказательства не из самого романа, а из других произведений Камю. Но, по имеющимся в «Постороннем» высказываниям, приговор Мерсо неизбежен. Образ Солнца символизирует его судьбу, так же как судья, который произносит ему приговор, представляет Иисуса Христа. Солнце является природной силой, судья — культурной, таким образом противопоставлены друг другу природа и культура. Особо он анализирует функцию, выраженную в формуле «tuer le temps», то есть «убивать время». Эта функция — моделирующая.

Вот какой окончательный вывод делает Коке: «Формальный анализ принуждает автора поставить перед собой вопрос, что следует называть глубинной структурой текста. Граница находится между двумя слоями, между формой содержания и его сущностью. Если употреблять терминологию Ельмслева, нет ничего раз и навсегда установленного, напротив, все в движении и находится в зависимости от способности аналитика заметить или не заметить синтагматическую связующую единицу»<sup>12</sup>.

Жеральд Антуан из современных достижений поэтики делает вывод, что она, по сути дела, может означать регенерацию стилистики. Современные исследования подтверждают, что нельзя говорить только о стиле формы, следует иметь в виду и стиль содержания; что нужно обращаться с произведением как с замкнутым единством, которое «скрывает в себе креативность и вместе с ней ту риторическую или поэтическую «модель», или «pattern», исходя из которой происходит порождение произведения как целого или какого-либо его аспекта».

Эти замечания свидетельствуют о том, что применение в литературе семиотического метода вызывает возражения не только среди марксистов. Продолжая традиции ранних французских стилистических школ и опираясь на них, Антуан выражает как сомнения, так и надежды.

Возражают против применения семиотики и многие представители «новой критики», в особенности связанные с экзистенциализмом, отдающим предпочтение содержательной критике. Общеизвестно, что структуралистскую, а вместе с тем и семиотическую интерпретацию Ж.-П. Сартр считает «логическим скандалом».

В последнее время в лагере семиотиков была сделана попытка сблизить каким-то образом структурно-семиотическую концепцию с концепцией экзистенциализма. Ю. Трабант, исходя из лингвистической теории Ельмслева и опираясь на работы С. Юхансона, объединяющие глоссематику с эстетикой, пытался доказать, что сам стабильный текст можно считать структурой и проводить анализ на этой основе. С точки зрения воспринимающего, следует переступить через структуру и искать для текста исторический ответ читателя, свидетельство такого понимания, которое выходит за пределы текста<sup>13</sup>. Но подобное совмещение оставляет вне художественного анализа то, что тесно связано с произведением, и таким образом отделяет его от коммуникативной системы.

Марксистская критика подчеркивает, что «художественные открытия не могут быть эстетическими знаками; они не замещают какие-либо реальные объекты, процессы, а *отражают* их, и отражают не столько их внешние черты, сколько глубинные свойства и тенденции»<sup>14</sup>. Есть эстетические знаки, но это — символы, аллегории, топысы, темы и мотивы, которые в любом произведении связаны с образным отражением действительности, и их эстетическая функция вытекает именно отсюда.

Мы согласны, что художественное произведение является эстетическим отражением действительности, и как таковое не может быть причислено ни к лингвистике, ни к семиотике культуры. Однако, если допустить, что произведение служит коммуникационным целям, то и тогда его следует считать чем-то гораздо большим и иным, чем только пустая «информация». С точки зрения восприятия сообщения недостаточно предположения о том, что писатель сообщает какую-либо мысль о реальном или духовном предмете, а для своеобразия формы также нехарактерно, что связь мысли со знаком осуществляется при помощи какого-то кода. Такая трактовка полностью игнорирует объективно существующие в действительности основные эстетические категории (пре-

красное, безобразное и т. д.), а также субъективную (оценочную) сторону эстетического восприятия. Несмотря на все попытки сблизиться с аксиоматикой, семиотике пока не удается решить проблему ценности.

Но самое странное, что, имея в виду цели, которые сама семиотика себе ставит, приходится подвергнуть критике уже существующие варианты семиотического подхода к литературе, так как они не дают возможности исследовать в художественном произведении взаимосвязи между знаком, значением и смыслом. Анализы ограничиваются исследованием значений чисто внешних структур.

Проведенные исследования позволяют сделать следующие выводы.

1) С точки зрения семиотики, художественное произведение требует исследования в первую очередь в языковом отношении. Это означает, что уже на этом уровне мы занимаемся не только словами, синтагмами, отдельными частями, но ищем и смысл, то есть существующие в живом языке сложные взаимосвязи между различными значениями.

2) Семиотика и особенно входящая в ее состав семантика позволяют делать предметом анализа язык данного текста с точки зрения всего творчества писателя и литературных текстов разных эпох.

3) В плане выявления смысла текста она может выявлять разнообразные элементы более узко интерпретированного значения от самых частных — до наиболее общих. Полезен и качественный статистический анализ частей отдельных произведений в языковом, поэтическом и структурном плане. Семиотика способна помочь исследованию грамматической структуры произведения, анализу его образной структуры, точному подсчету риторических элементов. Она в состоянии помочь в исследовании стиля, особенно в выявлении отдельных слов и их сопоставлении друг с другом.

4) Семиотика располагает способом проводить сравнительное исследование более крупных единиц текста в произведении и обнаруживать связывающие их общие знаки — прежде всего на уровне культурных знаков. Это позволяет более точно определять темы, мотивы, формы и выявлять взаимосвязи литературных и других культурных и идеологических течений.

5) С помощью семиотики мы можем исследовать символы, аллегории, топосы, мотивы, представления и темы в самой литературе, а также в культуре отдельных эпох, и таким образом применять те кодовые системы, которые семиотика способна выявить.

6) Семиотика может помочь в изучении массовой беллетристики, в которой можно исследовать не только внешние элементы, но и «идеалы», характеры, ситуации, события: у них всех имеется некая знаковая функция.

7) Она представляет способ сопоставления отдельных элементов произведения со знаковыми системами не только в синхроническом, но и в диахроническом плане, что может помочь в объяснении различных восприятий и толкований литературного произведения.

Со своей стороны в качестве примера мы приведем роман Арагона «Орельен», опубликованный в 1945 г. Известно, что это роман — часть цикла «Реальный мир» — о Франции между двумя мировыми войнами. При помощи нескольких интересных характеров в нем показывается жизнь французской буржуазии, а также ставится проблема невозможности в этом мире чистой и подлинной любви. Идейное содержание произведения хорошо дает почувствовать нижеследующий отрывок.

«Беренику поразил недуг: жажда абсолюта.

Она находилась в той поре жизни, которую должны были заполнить поиски абсолюта, воплощенного в реальном существе, она искала его напряжением всех своих сил. Горькое разочарование девических лет, которое, возможно, возникло именно в силу этой, не знавшей насыщения жажды абсолюта, требовало немедленного реванша. Если взрослая Береника, так похожая на гипсовую маску, вечно готовая к любому разочарованию, сомневалась в Орельене, то девчушка Береника, которой никто не подумал даже подарить куклу, любой ценой желала наконец-то найти воплощение своих грез, живое доказательство величия, благородства, бесконечности. Бесконечности в конечном. Ей требовалось нечто совершенное. Ее влечение к Орельену причудливо переплеталось с теми требованиями, которые она предъявляла всему на свете. Ошибку совершат те, кто заключит из моих слов, будто эта жажда абсолюта сродни скептицизму. Правда, иной раз она говорит языком скептицизма, как говорит она языком отчаяния, но говорит так, прежде всего, именно потому, что наличие абсолюта предполагает глубокую, безграничную веру в красоту, добро или, скажем, гений. Требуется огромная доза скептицизма, дабы удовлетвориться тем, что есть. Влюбленные в абсолют отвергают сущее лишь вследствие испуганной веры в то, чего быть не может и чего нет».

Береника, главная героиня романа, ощущает свою любовь как нечто «абсолютное». Поведение мужчины, который поддается дурному воздействию окружающей обстановки, ее отталкивает. Герои снова встречаются только тогда, когда Франция и Береника умирают.

Если я хочу объяснить эту часть при помощи средств семиотики, то прежде всего следует провести языково-семиотический анализ. Первый вопрос, на который нужно ответить: что отличает поэтический язык Арагона от разговорного и научного языков. Характеристики *absolu* Арагон намечает в *grandeur*, *noblesse* и в *parfait*. Но когда Арагон хочет заставить *почувствовать*, что это такое *absolu*, он употребляет сравнение. Береника — это такая девушка, у которой нет возлюбленного и которая любой ценой хочет иметь его как живое воплощение величия, благородства и совершенства. Литературное осуществление философских понятий происходит не только таким образом, но также и тем, что Арагон использует афоризмы, которые могли бы стать частями дидактического текста, хотя в данном контексте они звучат художественно. Когда, например, Арагон хочет сказать, что поиск «абсолюта» не равняется скептицизму, то само понятие скептицизма определяет следующим образом: «Il faut beaucoup de scepticisme pour se satisfaire de ce qui est». Невозможно найти такую формулировку в каком-либо сборнике нравоучений, в крайнем случае на ум приходят максимы Монтеня, Ларошфуко, Вовернага и других.

Если я хочу связать с языковыми системами имеющиеся в тексте понятия, то для этого имеются две возможности. «Абсолют» возник в философии как метафизическое понятие, которое означает «независящее ни от каких условий», и как таковое часто встречается в подобных предложениях: «La métaphysique recherche l'absolu». Его распространенность характеризует и то, что он приведен и в словаре Ларусса. У Бюффона мы нашли следующее определение: «Абсолют является основой тех философий, которые не используют опыт в качестве исходного пункта. Для того чтобы абсолют мог иметь любой характер, он не должен относиться ни к сфере природы, ни к сфере человека».

Но интересно, что если Арагон, с одной стороны, употребляет выражения метафизики, то с другой — со-



поставлением поиска абсолюта и скептицизма — вступает в сферу этики. Последнее предложение отрывка это полностью выясняет: «Les amants de l'absolu ne rejettent ce qui est que par une croyance éperdue en ce qui n'est peut-être pas».

В повседневном языке (по крайней мере в определенном окружении) также употребляют выражение, которое мы могли бы процитировать в связи с метафизикой: «Etre toujours à la recherche de l'absolu». По каким каналам это употребление *absolu* перешло из области философии в разговорный язык? Кажется, что прилагательное «абсолютный» довольно скоро перешло из философского в политический язык, и писатели XVII в. уже говорили об «абсолютной власти» или «абсолютной монархии». Корнель в своем «Сиде» так сообщает намерения монарха: «Mais songez que les rois veulent être absolus».

В связи с этим находится и то его употребление, которое в XVII в. могло означать «не терпящий возражения». В комедии Мольера «Ученые женщины» мы читаем:

C'est elle qui gouverne, et d'un ton absolu  
Elle dicte pour moi ce qu'elle a résolu.

В XIX в. *absolu* часто употребляли в значении «полный»: «un absolu mépris» (Флобер), «une conscience absolue» (Ренан), «l'absolue ignorance» (Франс).

В церковном языке современный праздник «jeudi saint» называли «jeudi absolu». Средневековые примеры убеждают, что «absolu» является соответствием святого (La terre absolue, Rutebeuf). Может быть, на основе этой модели прилагательное «абсолютный» встречается в литературном языке уже в «Песни о Роланде» как обозначение «совершенного»: «Jamais n'est (ne sera) tel en France l'absolu». Интересно словоупотребление Рабле: «Absolu est parfait tant en vertus, tant en tout savoir liberal».

В сущности Арагон субстантивировал это значение прилагательного.

Когда это слово употребляет выдающийся писатель, он опирается не только на традиции, но и на литературную практику своей эпохи. Философские понятия приобрели большое значение во французской литературе на-

чая с 30-х годов. Это объясняется тем, что и сама литература пыталась ответить на серьезные жизненные вопросы, принужденная к этому временами фашизма и угрозой войны. Значит, в философском и литературном смысле в языке Арагона мы обнаруживаем определенные общие черты с языком современников, объяснять эту общность здесь нет необходимости.

Но все-таки в языке Арагона философские понятия означают не совсем то, что у его современников, особенно они отличаются от понятий философов и писателей-экзистенциалистов. Если поместить текст Арагона в более широкий контекст произведения, то тотчас можно заметить, что тщетность мечтаний Береники зависит не только от отдельных определенных качеств, но и от того мещанского окружения, в котором живет Орельен и против которого направлена критика писателя.

В связи с этим романом часто возникает и такой вопрос: в чем проявляется марксизм писателя? С одной стороны, в общественной критике буржуазного общества, а с другой — в том противоречии, которое проявляется между требованиями Береники и действительностью.

Некоторые утверждают, что Арагон исходил из романа Флобера «Воспитание чувств» и развил тему судьбы, которая препятствует встрече двух любящих. Между Орельеном и Фредериком Моро имеется сходство, но возможности выбора перед ними совершенно различные. Для Моро нет иного пути, кроме буржуазного, особенно после 1848 года, Орельену же открыт и другой путь. То, что он не выбирает его, свидетельствует не о фатальности, а о его классовой привязанности.

Само имя Береника приближает роман к классическим трагедиям Расина. Не подлежит сомнению, что Арагон намеренно избрал это имя, так как хотел напомнить о классических трагедиях и присутствующих в них роке и игре страстей. Возражая против этого, можно было бы сказать, что историко-философская линия романа отрицает возможность существования рока вне нас; судьба скрывается в самих людях, и если мы хотим освободиться от нее, то следует изменить общество.

Две «знаковые системы» (которые в данном случае являются и идейными системами) — классическая и современная — намеренно совпадают в сознании Арагона и дают возможность для чрезвычайно разнообразного

толкования. Как видим, только идейное содержание может стать отправным пунктом для семиотического объяснения, иначе неизбежны самые противоречивые интерпретации.

В данном случае мы исследовали прежде всего понятия, но можно было бы проанализировать, с точки зрения знаковой системы, и другие категории повествования. Мы убеждены, что каждый семиотический анализ должен являться только частью *общего* анализа, он позволяет лучше видеть различные элементы, слои, уровни произведения. Его недостаточно для полного художественного анализа, но в определенных пределах его значение не может подвергаться сомнению. Поэтому, я думаю, применение семиотики перспективно и для литературы.

<sup>1</sup> Kristeva J., Rey-Debove J. et Umiker D. J., eds. *Essays in Semiotics — Essais de Sémiotique*. The Hague — Paris. Mouton. 1971, p. 1.

<sup>2</sup> *Scientific American*, 1972.

<sup>3</sup> Jakobson R. Linguistics.— In: *Main Trend of research in the Social and Human Sciences*, p. 1. The Hague — Paris, Mouton, 1970, p. 425.

<sup>4</sup> Morris Ch. *Writings on the General Theory of Science*, The Hague — Paris, Mouton, 1971, p. 57.

<sup>5</sup> Greimas A.-J. *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1970, p. 15.

<sup>6</sup> Chomsky N. *Language and Mind*. New York, Harcourt, Brace and World, 1963.

<sup>6a</sup> Лотман Ю. М. Тезисы к семиотическому изучению культур.— В кн.: «Semiotyka i struktura tekstu». Warszawa. Ossolineum, 1973.

<sup>7</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, с. 26.

<sup>8</sup> Genette G.— In: *Essays in semiotics*. The Hague — Paris, Mouton, 1971, p. 426.

<sup>9</sup> Meschonnic H. *Pour la poétique*, v. II. Paris, Gallimard, 1973, p. 180.

<sup>10</sup> Ср.: Antoine G. Où en est-on de la «nouvelle critique»? — «Le français moderne», 1973, octobre.

<sup>11</sup> Ruwet N. *Langage, musique, poésie*. P. Seuil, 1972, p. 199.

<sup>12</sup> Coquet J. C. Problèmes de l'analyse structurale de récit. «L'Etranger» de Camus.— «Langue française», 1969, septembre.

<sup>13</sup> Trabandt Jürgen. *Literature als Zeichen und Engagement, sprache im technischen Zeitalter*, 1973, Juli — Sept.

<sup>14</sup> Храпченко М. Б. Семиотика и художественное творчество.— «Вопросы литературы», 1971, № 9, с. 82.

## ВИДОИЗМЕНЕНИЯ ЗНАКА В СОВРЕМЕННОМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ НЕОАВАНГАРДЕ

Нижеследующие соображения и замечания относятся к особой группе явлений, наблюдаемых в искусстве и литературе капиталистических стран на современном этапе. При этом мы будем пользоваться понятием «знак», которое будем употреблять в нескольких смыслах.

Предмет дискуссии — вопрос о том, к каким явлениям действительности применимо отвлеченное понятие знака и знаковой системы, насколько они универсальны и что нового дает их использование в подходе к некоторым явлениям современной литературы.

Хотелось бы отметить, что порой происходит механическое перенесение лингвистических и других научных понятий на область искусства, часто за счет вульгаризаторского упрощения сложной научной терминологии. Эти научные понятия вносятся в искусство как творческое начало, формообразующий принцип, активно управляющая норма. Семиотический подход проник и в литературоведение и в саму литературу. Конечно, несмотря на то, что понятия знака в науке и искусстве не тождественны, у них много общего, и не только в том смысле, что одно является ложным и упрощенным толкованием другого, а и потому, что во многом одинаковые причины и мотивы стимулируют науку разрабатывать семиотику, а искусство — сознательно оперировать знаками. Некоторые теоретики культуры уже давно утверждают, что культура — это совокупность символических действий; говорят о знаковости культуры. Понятия психологии — о чем говорил еще Анри Валлон — образуются в процессе формирования представлений как некие двойственные единства, функционирующие символически. Благодаря достижениям общего языкознания, стимулировавшим все более широкое распространение семиоти-

ческого понимания теории коммуникации, и открытию знаковой структуры искусства — мы говорим о метафорической литературе — началось интенсивное развитие различных областей семиотики. Но сейчас речь идет не об этом, хотя несомненно, что интерес и внимание к символическим элементам культуры, к знаковым структурам появились не случайно.

Вторая часть настоящих заметок посвящена новейшему развитию художественного знака, некоторым его современным превращениям. За неимением более подходящего термина я употребляю понятия «знак» и «знаковость» для обозначения художественного образа, символа, метафоры, риторических фигур как собирательный термин, как одно из главных средств для преобразования и типизации действительности в искусстве. Знак сам по себе и здесь является абстрактным, общим понятием, — я хочу обратить внимание как раз на то, как изменяется его роль, значимость, способ функционирования.

Господство Текста, Языкового Знака, Элемента, исключительность материальных средств литературы, Языка — это характерная черта «технократического», «структуралистического», «конъюнктивно-дизъюнктивного», экспериментальных направлений, то есть — как это я уже излагал в других работах — одного из ответвлений неоавангарда.

Каким образом? Вероятно, для этого существовали определенные исходные точки, например, некоторые произведения Жана Кейроля во французской литературе, хотя, по существу, волна нового романа началась с Самюэля Беккета, пишущего в основном по-французски. Человеческая личность сначала дезинтегрировалась, стала многозначной, затем сам сюжет потерял свой смысл, и роман раздробился на отдельные фрагменты действительности, слабо связанные между собой. Из произведений возникает такой мир, такая повествовательная структура, по сравнению с которыми композиция романа Джойса «Улисс» выглядит классически строгой.

Параллельно аналогичный процесс начался и во французской поэзии. Собственно, уже у Поля Валери можно обнаружить элементы теории поэзии, превратившиеся в риторику. Сонеты Раймона Кено, состоящие из

полушутливых, полузаумных строк, и вообще его обращение с языком как с детскими кубиками и игрушечным мечом подготавливают господство этого течения. В это же время появляется на литературной сцене и Натали Саррот, перечисляющая в своих «тропизмах» элементарные единицы различных форм человеческого поведения: трепет, тончайшие колебания настроения, душевные порывы, моменты действия. Затем возникла первая волна «нового романа», группа, объединившаяся вокруг «Эдиссон де Минюи»: Ален Роб-Грийе, Мишель Бютор, Клод Симон и их единомышленники. К середине 60-х годов они уже устарели, стали «классическими» и уступили место группе «Тель кель». Новые «молодые», делясь и образуя новые группы, все строже и с более беспощадной однобокостью, с непримиримой к так называемым «еретикам» ортодоксальностью, представляют ограниченную определенным подбором языковых знаков любую «литературность», отвергающую литературу.

Другое направление берет начало из техники, независимо от первого или, по крайней мере, будучи с ним связано очень слабо. Возможность изготовления стихов, рисунков, электронной музыки при помощи компьютеров привлекала различные группы и отдельных художников и композиторов еще с 1945 г. А начиная с 1958 г., когда в Западной Германии (вокруг Эугена Гомрингера) и одновременно с ним во Франции (вокруг Пьера Гарнье) оформилось «специалистическое» движение, в Бразилии, а потом в Англии (Джон Финли и Эдвин Морган), в Вене, Норвегии, Чехословакии — повсюду появляется множество поэтов, которые разлагают ткань стихотворения на слова, буквы и, варьируя эти элементы, переставляют их вручную или при помощи машин, по правилам математики или по собственной прихоти. Появляются многочисленные варианты буквенных, картинных, нумерических, звуковых, объектных стихов (это явление называется «конкретной», «фонетической», «объективной», «визуальной», «фонической», «кибернетической» поэзией). Поначалу передавая будто бы понятные эмоции, побуждения, ритмы, они со временем становились все более математическими. А вскоре находятся и теоретики этих разрозненных начинаний в лице штутгартского профессора Макса Бензе и парижского

А. Моля. Французские «спациалисты» в 1965 г. формулируют свою программу, и оба направления — «новый роман» и «Тель кель» — опираются или рассчитывают опереться на русский и чешский формализм в литературоведении (вновь «возрожденный» спустя несколько десятилетий) и на другие так называемые структуралистские или неоструктуралистские направления.

В области изобразительного искусства этим литературным направлениям соответствуют так называемый «поп-арт» и вообще «кинетическое» и «лумино-кинетическое» искусство, будь то свободно комбинируемые и дополняемые оптические произведения, композиции с использованием физических законов Виктора Вазарели или опыты «Групп де Решерш д'ар визюэль» (самое значительное достижение которой — скульптура Жюлио ле Парк, отмеченная призом на биеннале), или выставленные на площадях движущиеся скульптуры Николаса Шеффера, или «Вавилон» Констана. Общее для всех них то, что произведение состоит из элементарных частиц, а сущность искусства составляет их свободное варьирование и комбинирование; то есть основанная на естественнонаучных законах композиция превалирует над содержанием. В изобразительном искусстве у этих направлений довольно глубокие традиции: начиная с опытов первого десятилетия нашего века и до «полумеханического» способа 40-х годов.

Еще раньше пошло по этому пути музыкальное искусство. Несомненно, что «серийные» произведения Шёнберга и Веберна предшествовали новаторству 60-х годов. В результате опытов и поисков в различных направлениях появляются многочисленные конструкции, создаваемые на основе «комбинаторики», «алеаторики», при помощи машин или просто математическими методами, начиная от программированной музыки Л. Хиллера до алгоритмической — Пьера Барбо и до «стохастических» творений Яниса Ксенакиса, представляющих собой синтез строгой композиционности и вольной импровизации. Вероятно, самую большую известность приобрела деятельность Карлхайнца Штокхаузена, который провозглашает «синтетическую» музыку, но и помимо него повсюду в мире идет производство искусственных музыкальных композиций на компьютерах. Среди подобных произведений широкое рас-

пространение получила — как и музыка к кинофильмам — конкретная музыка Пьера Шеффера и Пьера Анри. А конкретная, синтетическая «электронная» музыка в самых разнообразных формах вошла в повседневную жизнь.

Теоретическая основа всех этих исканий — декларация того, что музыка — это совокупность элементов, варьируемых по искусственным законам или произвольно (то есть отрыв означающего от означаемого). В то же время эти представления характерным образом смешиваются с чуть ли не мистическими иррациональными элементами, с целью отыскания в ткани музыки вечных, неизменных, существующих вне истории законов, формул.

Основным принципом всех этих направлений является структурализм в его ортодоксальной и «еретической» формах. Согласно структурализму, каждое явление — это автономная, самоуправляемая структура, для которой важно не значение, а сама конструкция; эти конструкции живут только в настоящем, вне ткани истории и могут разлагаться на структурные элементы, состоящие из конвенционально связанных знаков и значений. Изолированные таким образом знаки вновь можно составить по желанию, точнее, по искусственным «моделям» при помощи машины или без нее. Ярким выразителем этих концепций стала литературная группа «Новый Тель кель». В произведениях ее представителей уже исчезли сюжет и персонаж, исчез даже сам автор, писатель, — существует только Текст как сплетение языковых знаков, как искусственное образование.

Но в действительности в произведениях результат отличается от начальной установки: возникают не текст-топологические или математические конструкции — тексты, художественные произведения Филиппа Соллерса или Жан-Пьера Файя, по сути дела, всегда напоминают отрывки из «Улисса» или «Поминок по Финнегану», а также раннесюрреалистическую прозу Бретона или Арагона. (Несмотря на их математико-структуралистскую «идеологическую» установку, это, собственно говоря, — неосюрреализм, только более холодный и рассудочный.) У некоторых художников текст становится более лирическим, насыщенным чувством и иногда воспроизводит с немалой силой некоторые обществен-



ные или личные переживания. Хорошим примером тому у старшего поколения служит творчество Клода Симона, у молодого — Дени Роша.

Но по-настоящему математическая литература развилась в штутгартском кружке в Германии: целый ряд публикаций, сборников печатает формулы и составленные на их основе механическим, кинетическим, многомерным, «семантическим» и, наконец, полностью машинным путем совокупности букв и картинные стихотворения, не более непонятные, чем современные среднего качества стихи. Более того, у конкретной лирики и машинной поэзии имеются свои «классики» в лице упомянутых выше Пьера Гарнье и Э. Гомрингера, имеются собственные журналы («немецкий «РОТ», французский «Ле Летр» и множество мелких английских изданий), имеется даже собственное издательство Ханс-Йорга Майера в Штутгарте. Может быть, где-то между «новым романом» и штутгартским кружком находится самый талантливый художник авангардизма Хельмут Хейзенбюттель со своими «текстбухами».

Не представляет большой трудности обнаружить философско-мировоззренческие основы «языково-машинного» направления, понять его сходство с неопозитивизмом, со сциентистскими теориями, показать, в какой мере оно отрицает историчность и тем самым связь между искусством и обществом. Достаточно ясно и то, против чего оно направлено, в чем разочаровано и против чего протестует.

Многие уже указывали на то, как отражается впечатление овеществления в произведениях этого направления. Его сторонники выступают против всякой ангажированной литературы и искусства, имеющих какую бы то ни было мысль и цель. Их вера во всемогущество текста, языкового знака и связанные с ней иллюзии коренятся в той «технократической» идеологии, в том мировосприятии растущего слоя технической интеллигенции, которые преобразовывают мир в количественные отношения, диалектику — в статистическое системное понятие и переносят производственно-технологический принцип «всесилия производства» на литературные произведения. За антиидеологическими декларациями вполне определенно скрывается буржуазная идеология, в то же время в любой подобной технократической

сциентической теории кроется ряд иррационалистических идей (заимствованных у сюрреализма), в соответствии с которыми изготовленные при помощи «машинных средств» или «автоматически» тексты, цифровые ряды, буквенные множества, музыкальные произведения несут с собой нечто из глубины подсознания, из интуитивного мира, даже из предыстории. Отсюда берет свое начало порой порнографический, порой анархистский характер их продукции.

Действительные достижения языкознания и семиотики, поставленные на службу технократической идеологии, в этих направлениях воплощаются в вульгаризованном виде в форме «готовых правил» для изготовления произведений, отражающих хаотический мир.

Недолговечное господство этих взглядов длилось до 60-х годов, то есть пока такое математическое, структуралистское восприятие знака было модным. В последние годы «знаковость» проявляется в западноевропейской буржуазной литературе уже несколько по-другому.

То видоизменение функций знака, которое, на первый взгляд, кажется чем-то пестрым, необозримым и характеризуется в искусстве появлением черт новой символики, новой «магичности» возродившегося иррационализма — все это, вместе взятое, пока что будем называть «неосимволическостью». И здесь, естественно, сразу же необходимо отметить: согласно семиотической науке символ является одним из подвидов знака, но, как полагают сторонники неосимволичности, он стоит гораздо выше, чем нейтральный знак, более объемен и содержателен, более наполнен чувством и значением.

Суть в том, что художественный знак наделяется магической иррациональной функцией. И вообще в некоторых областях современной культуры начинает усиливаться иррационализм. Одним из признаков является то, что в развитом индустриальном обществе, где миф давным-давно устарел и похоронен, — усиливается интерес к мифу, ностальгия по глубинным пластам истории. Это происходит в разнообразных формах и планах: вышел в свет целый ряд словарей, обобщающих работы, разъясняющих символы, стали модными колдовство и магия; возрос интерес к библии и античности как источ-

никам сказаний и мифов. Становятся все более популярными такие художники и произведения, которые в состоянии ярче выразить эту линию. Так, новый смысл обретает поэзия Кавафиса, в которой прошлое греческой истории неразрывно связано с настоящим, подобным образом становится более ясным и понятным творчество Сен-Жона Перса, с его универсальной символической системой, с изображением движения мироздания как драматического театра символов. Сразу же заметим: отдаленное прошлое, глубинные пласты, исторические перспективы нередко служат фоном и защитой против насилия, варварства или против одиночества и отчуждения — таким убежищем можно считать Византию для Ивана Лалича и море для Сен-Жона Перса.

Но интерес пробуждается не только к отдельным символам, мифам далекого прошлого. В искусстве, литературе, живописи и кинематографе наших дней наблюдается все более усиливающееся, интенсивное стремление создавать новые знаки современности. Художник все сильнее начинает чувствовать, что мир современности нуждается в обобщающих новых символах, которые, выделяясь, означают, но одновременно и упрощают и становятся знаком отдельных групп, слоев и даже классов и наций. А эти новые символы несут в себе магическое, иррациональное измерение.

Такая особенность, — исключая, может быть, сравнительно короткий период XIX в., лишенный магического и религиозного характера, с установкой на зрелищность, — была и осталась свойственной изобразительному искусству. Ныне еще более окрепло и расширилось стремление к тому, чтобы — считая художественную деятельность как бы магическим действием — создать новые художественные знаки и обогатить ими ряд имеющихся и соединить в некотором многозначительном знаке не только реальные элементы зрелища или движения, но одновременно и их внутреннюю сущность, духовность. В современном буржуазном изобразительном искусстве такого рода явление, которое можно было бы назвать символически-сюрреалистическим, всюду прогрессирует. В качестве характерного примера можно привести путь поп-арта. Уже в том, как вначале это направление преувеличивало отдельные предметы, ло-

зунги потребительского общества, делало их смешными и одновременно страшными, присутствовал «магический» элемент, а в настоящее время мы могли бы говорить скорее о «магическом» поп-арте: отдельные, первоначально взятые из бутафорского потребительского общества предметы, теряя свои функции и преобразуясь, лишаясь своих оригинальных связей, все более искажаясь, делаясь гротескными, преувеличенными, становятся знаками современного мира отчуждения, потребительского общества. Таким образом унитаз, порванная одежда, клочок флага, утыканный гвоздями стол, стул превращаются в магический знак. В конце концов произведения могут соотноситься только одно с другим и лишь с ссылкой друг на друга — да и то только в рамках поп-арта — приобретают действительное значение.

Аналогичный процесс происходит и в скульптуре. Скульптура, выставленная на площади, всегда была характерным концентрированным художественным знаком: будучи обобщенным изображением, она сохраняла и символичность, так как всегда объединяла общественность, воплощая в себе — и тем самым формируя — общее согласие. Однако полностью новейшее явление представляет собой постепенное преобразование человеческих фигур снова в мифические архетипические персонажи, что наблюдается в скульптурах Анри Мура, который в сущности венчает холмы новыми мифическими знаками, или в многочисленных скульптурах других авторов просто с подписью «Знак» или с такими «знаковыми» названиями как «Жизнь», «Машина», «Техника» и т. п. Подобные произведения — просто означающие, которые впоследствии нужно и можно наделить значением, наполнить содержанием (например, статуи Пикассо «Бетон», технические скульптуры, знаки Электричества Америкго Тота).

В последнее время и теоретики архитектуры (например, пионер семиотической теории в архитектуре Франсуаз Шоан) как раз такие знаки хотели бы иметь в новых городах. Я был участником дискуссии об этом на международном совещании в Женеве в 1971 г.: там флорентийский профессор Джилло Дорфлес утверждал, что новые города еще не осмысленны, в то время как у старых имелись осмысленные знаки: соборы, площади, здания и скульптуры, — значит, подобные новые знаки се-

годня следует запланировать и в новые жилые массивы. Не станем сейчас спорить с этим новым представлением о том, можно ли искусственно, сверху внедрять знаки в новые города, не из жизни ли органически функционирующих человеческих общностей должны они вырастать и наполняться смыслом — провал и отказ от многих новейших архитектурных и урбанических знаков, символов, их быстрый выход из употребления говорят сами за себя. Но положение дел и здесь соответствует вышесказанному: тяга к символу, к созданию символов все сильнее дает о себе знать и в архитектуре.

Перейдем к кинематографу, который по своей природе пользуется обогащающе-собирательными знаками. Можем указать на охватывающую все творчество Феллини тенденцию к созданию символов, выражающих глубинные пласты переживаний самого художника и его общества, образы одновременно и реальные и мифические («Магна Матер», «Старухи», «Гермафродиты», «Клоуны», «Сумасшедшие»), и, обратившись к Северу, — на Бергмана, который постоянно создает новые знаки и современные символы. В «Ритуале» именно таким образом он воскрешает или, вернее, заново творит обряды, мистерии, наделяет старые знаки новыми значениями. И эти обряды — не только художественные представления, комедии и искусственные действия, но одновременно и смертельные игры, к которым следует относиться серьезно и которые требуют жертвоприношений.

Ряды действий с магическим значением — песня, жест, танец — объединяются в новый ритуал. Самым лучшим и в то же время впечатляющим и общим примером может служить мюзикл «Hair» («Волосы»). Его выразительным языком является мифический танец, движения, подсказывающие значения, поиск новых знаков, но все это «популяризировано», в убыстренном темпе, с большим эффектом.

В театре новая символичность, новая «магичность» (начиная от Питера Брука и кончая хеппенингом) проявляется в декорациях, в режиссуре, в костюмах, в нагнетении символичности действия, в увеличении ритуальности. Аллен Капров, теоретик хеппенинга, так и говорит, что «и в жизни преобразуются наши поступки, повседневная жизнь становится ритуальной, — и хеппенинг

как раз это и передает». Таким образом, хеппенинг, а в более широком смысле весь театр, превращается в такой магический ритуал. Роль этого ритуала в движении новых левых, в жизни студенчества и групп хиппи хорошо известна, хотя чаще всего она носит отталкивающий и дезориентирующий характер.

В литературе, которая всегда использовала типизацию, воспроизводила прошлое, употребляла художественные знаки самых разнообразных видов, но с учетом того, что в ее сущность входит (главным образом в прозе, но так же и в поэзии) и анализ, и рациональность, и перспектива, и правдивое изображение законов, движущих историю (следовательно, и функции знака могут быть поняты), только в такой взаимосвязи появилась волна новой магичности, новой символичности. В первую очередь, естественно, в быстро откликающейся поэзии. Если даже наугад раскрыть какую-нибудь английскую поэтическую антологию, то не трудно убедиться, насколько распространен культ «магического реализма», колдовства, магии либо как приложение символизма в области формы, либо с помощью сюрреалистических приемов. Умножаются мифы о диких зверях, апокалипсисы, обращение к доисторическим глубинам. Известный представитель современной английской поэзии Тэд Хьюгс в своих длинных стихотворениях воспроизводит Толпу, Народ, Историю в образах символических животных. Подобное явление встречается и в современной сербской поэзии; сошлюсь только на возвращение Миодрага Павловича к мифу, к «древнеславянским поэтам». Тяга к прообразу, тяга к созданию магических знаков наблюдается и у американцев Чарлза Олсона или, в более усложненной ученой форме, у Шарля Деги, сюда же относится возрождение и развитие «окультурного», магического сюрреализма.

То же самое и в прозе. Есть немало подтверждений тому, что Дёрдь Лукач характеризует как «стремление свести к одной репрезентации человеческий быт и человеческие отношения». Здесь я имею в виду моду на Л. Борхеса, сюжетную предметную магию «нового романа», персонажи псевдоафриканской литературы, превратившиеся в знаки.

Существует группа художников, члены которой стремятся обогатить мир не просто новыми знаками, но соз-

дают такие новые художественные знаки, группы символов, которые, по их мнению, должны заменить все существующие; поднимают новые знаки на щит, сплачиваются в боевой отряд... Я вновь сослался бы на «Naïf», в нем проявляются знаки нового жизнеощущения, нового бунта,— нечленораздельные знаки «племенного» мироощущения новой общности, протестующей против войны и потребительского общества. Это намеренное возвращение к более раннему этапу эволюции — к племени, а в отношении личности — к стадии инфантильности. Эти и подобные им знаки можно видеть и на фестивалях битников, и в одежде молодежи: мы сталкиваемся с массой новых амулетов, транспарантов, флагов, надписей. Еще несколько лет назад мы могли обратить внимание на появление в западноевропейском искусстве и повседневной жизни особых магических слов и знаков дзэн-буддизма. Сейчас эти знаки, значки, магические символы распространились настолько, что уже никого не удивляют. Наряду со старыми знаками (сбором, крестом), наряду с новыми конвенциональными знаками большого города и техники (дорожными указателями, световой рекламой или афишами) появляются знаки неоавангардистского движения в быту: борода, одежда из грубой ткани, мешковина, джинсы с блестками, татуировка и гитара...

Несколько слов о причине этого явления. Вся культура, все виды человеческого поведения насыщены символическими поступками, ставшими конвенциональной системой своеобразных символов. Как сам язык стал «системой застывших метафор», так и повседневная жизнь стала системой конвенциональных, когда-то магических и символических действий; эти бывшие символические действия употребляются и воспроизводятся и в общественной сфере (мода в одежде, формы приветствий), и в индивидуальной (личные поступки человека, разного вида неврозы).

А в искусстве — конечно, в разной степени, в зависимости от материала — уже издавна одним из самых основных художественных средств является создание символов, символическое обобщение, воплощение в наглядных образах отношения между человеком и действительностью. Сошлемся здесь на раздел о символе в большом труде Дёрдя Лукача «Особенности эстети-

ческого», хотя можно было бы и возразить против намеченной им дифференциации и оценки аллегории и символа. Можно было бы сослаться и на Анри Валлона, который, с точки зрения эволюционной психологии, отмечает степени символического обобщения...

Но дело вовсе не в том, какую роль обычно играют эмблемы и символы, а в том, что множится число художественных знаков магического содержания, требующих изменения в действительности самим своим существованием, что вновь делается акцент на их иррациональном, магически непостижимом, неклассифицированном характере, что вновь возрождаются мифы.

В современной буржуазной общественной мысли продолжало свое существование — правда, одно время будучи отодвинутым на задний план — магическое иррациональное направление, отрицающее историю и даже разум, начиная с Ницше, через Мирче Элиаде до современных последователей Юнга, современных «неомагиков». И вновь заговорили о сверхисторических символах, управляющих человеческой судьбой.

Точно так же в более узкой области — в искусствоведении, в частности, в истории литературы несколько десятилетий назад образовалась — на основе «философии символических форм» — школа, которая видит смысл, назначение, ценности художественного произведения в *первоначальном* значении используемых мотивов, образов, символов; т. е. произведение составляет только часть текста мифа о человечестве, в которой повторяются, варьируются основные ситуации. Вслед за Кассирером такой точки зрения придерживаются Сюзан К. Лангер и наиболее популярный Нортроп Фрай, а во Франции вслед за Башларом — Жильбер Дюран и другие. Мы не говорим о тех взглядах и теориях, иногда изложенных сложно и псевдонаучно, иногда недоработанных, декларированных, которые просто отождествляют иррациональное, магическое с *поэтическим*, или наоборот: поэзией признают только магическое, иррациональное. Они все чаще и громче заявляют о себе в периоды кризиса и упадка.

Познание посредством ритуала, мифологического мышления, элементарных «подмен» (в психологическом и историческом плане), несомненно, означает инфантилизм и регресс. То же самое и с точки зрения эстетики



и теории искусства: магическое является *более ранней стадией*, то есть у него наблюдается общность с художественным отражением только на более раннем этапе. И хотя, как свидетельствует и Лукач, отдельные художники и в настоящее время приписывают магическое влияние художественному произведению, объективное его существование — уже несколько столетий — относится не к трансцендентному, а к этому миру. Откуда же все-таки исходит это «ложное сознание»? Эта тяга к магическому? И откуда появляется этот инфантилизм? Эта тоска по коллективному или индивидуальному детству?

Причины следует искать во всей структуре культуры, в общественных экономических отношениях, и при этом отчетливо различать значение и причины данного явления при различных исторических предпосылках. «Магический реализм», например, имеет другую функцию в искусстве развивающихся стран. Свидетельство тому — значительные достижения латиноамериканского романа. В поэзии Неруды или Хорхе Гильена, в романах Астуриаса или Гарсии Маркеса, в рассказах Хуана Рульфо магический элемент опирается на народные предания, сказания. Он является знаком желания высвободиться из гнетущих условий мира, природы, из тяжелого положения, отсталости, нищеты, — только таким образом (как в сказке, в народном воображении) можно перешагнуть суровые железные законы. Кроме того, в таких произведениях магический элемент представляет собой и народную культуру, делает произведение *народным*. И, наконец, в каждом подобном произведении наблюдается особое равновесие — как правило, в идейно-содержательном плане глубоко обдуманное — магического и реального, рационального и иррационального.

Но в искусстве и жизни более развитых в индустриальном отношении стран новая волна магии и мифов, вероятно, вызвана иными причинами. Она сопровождает другое явление: распад прежних общностей, расщепление общества, отчуждение в большом городе, и общий симптом изменения образа жизни, реакция на проблемы эпохи.

Волна эта — явление многоликое: есть в ней момент приверженности к культурному наследию, привязанности к нему, подчеркивания преемственности националь-

ной и мировой культуры с целью защиты от однообразия и изолированности; некоторые художники придерживаются мнения, что известные исторические и культурные образы, персонажи — даже в переработанном и переосмысленном виде — более пригодны для возобновления утерянного с публикой, потребителем контакта, нежели спекулятивные схемы и опустошенные формы.

Еще одна из причин, противостоящая названному, — поиски нового, более домашнего, наглядного, племенного коллектива на место изжившего себя, потерявшего свои функции старого. Тяга к общению, желание принадлежать к какому бы то ни было коллективу движет индивидами, глубоко переживающими свое отчуждение. В этом стремлении психологически понятен романтический протест против капитализма, но есть в нем и традиционная анархистская мечта — тоска по автономным мелким общинам. И новая магия и новые символы становятся сплывающей силой, отличительным признаком этих мелких общин. Иначе: там, где старые знаки стали слишком общими или пустыми или ими пользуется слишком много людей, там нужны новые знаки.

Наконец, есть и третья причина: новая мода на магические художественные знаки исходит из представления, что прогресс и развитие — это иллюзия. Символы в этом случае выступают как сверхисторические, «объединительные силы» и даже как модели действий, которые влияют на ход истории и судьбы людей и управляют ими. Бегство от рационального и механизированного общества и возникающее при этом «чувство неизменности» — вот что побуждает томление по новому мифу. Конечно, легче, собственно говоря, для разрешения современных проблем встать на путь неконкретного политического анализа, а затем и действия, а взамен того размышлять об «идеях» и «разуме» в целом. Играет немаловажную роль так же, как и в начале века для символизма, и боязнь техники...

И еще стоит обратить внимание на то, что производство некоторых новых знаков — с помощью рекламы, средств массовой коммуникации — может служить орудием манипуляций, извращения повседневного сознания масс с использованием их тоски по новым символам. Как видим, несколько общественно-психологических причин содействует такому новомагическому распространению

нию знаков в современных буржуазных литературах Западной Европы. В этом новом культе знака что-то напоминает начало века, в нем содержится неоромантический или неосимволический элемент, так как в некотором роде он отчасти продолжение этих течений. Одновременно он воплощает одну из неосуществленных возможностей сюрреализма — магически-колдовского. К тому же ведет и движение авангардистского толка. В действительности оно, может быть, и не принадлежит и к авангарду, хотя соприкасается с неоавангардизмом структуралистского и анархистского характера.

Мне кажется, что наше отношение к этой неомагичности, неосимволичности должно быть следующим: вооружаясь рационализмом, объяснять и оценивать; мы могли бы при этом сослаться на многие положения Маркса о мифологии. И ныне — как об этом свидетельствуют работы Казановы, исследующего структуру мифа в католицизме, и выдающегося немецкого марксистского литературоведа Роберта Ваймана, — марксистская наука способна глубоко осмысливать, анализировать, разъяснять такого рода явления, не восхваляя и не охаявая их, а находя им место в общественно-историческом контексте.

## О СЕМИОТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Интерес к структурно-семиотическим исследованиям в области гуманитарных наук возник во Франции позже, нежели в других странах Европы и Америки, но именно здесь эти методы оказались более устойчивыми, и есть все основания говорить о французской структурно-семиотической школе как явлении самостоятельном, имеющем свои традиции и историю и давшем определенные, требующие внимательного анализа результаты.

Данная статья ни в коей мере не претендует быть историческим очерком французского семиотического структурализма или объяснением его основополагающих теоретических принципов. Ее задача гораздо уже: рассмотрение конкретных примеров семиотического анализа литературных произведений, предпринятых в последнее время некоторыми наиболее крупными исследователями в этой области, и попытка уяснения значимости этих опытов в дальнейшем развитии литературоведения.

В 70-х годах вряд ли целесообразно сомневаться в возросшей роли семиотики и в том значении, которое она имеет для развития ряда гуманитарных наук, в первую очередь лингвистики.

Иное дело — ставшее довольно распространенным утверждение знаковой природы литературы и искусства, которое, однако, еще нуждается в развернутой аргументации. Тем не менее перенесение методов изучения естественных языков на другие сферы умственной деятельности человека и прежде всего на искусство, рассматриваемое как язык, иногда как язык, особым образом организованный, стало одной из наиболее характерных черт развития гуманитарных наук на Западе, своего рода знамением времени.

Около десяти лет назад Ролан Барт, оценивая путь, пройденный французской семиотикой, отмечал, что если

для Ф. де Соссюра лингвистика была частью общей науки о знаках, то современным исследователям отношения этих дисциплин закономерно представляются противоположными: изучение языковых и внеязыковых систем коммуникации приводит к убеждению, что «любая семиологическая система связана с языком», и дает основания считать семиотику частью лингвистики<sup>1</sup>.

«В последнее время,—замечал несколько лет тому назад А. Ж. Греймас,—в определенных кругах все чаще слышатся разговоры о каком-то лингвистическом империализме»<sup>2</sup>, который одни расценивают как угрозу для существования гуманитарных наук, другие — как плодотворную перспективу их развития. Следствием этого «лингвистического империализма» можно, очевидно, считать весьма распространенную сейчас во Франции тенденцию приписывать структурализму роль «эпистемологического катализатора», сопоставимую лишь с ролью гегелевской диалектики в эпистеме XIX в. Именно этой экстраполяцией принципов структурализма объясняет Греймас попытку представить де Соссюра как крупного философа истории (Мерло Понти) или видеть в Марксе предшественника структурализма.

Тенденция, никак Греймасом не оцененная, подмечена, однако, очень верно. С наибольшей резкостью она выражена в работах литераторов, группирующихся вокруг журнала «Тель кель», прежде всего в работах Юлии Кристевой, ставшей в последние годы одним из теоретических лидеров левоэкстремистской интеллигенции. Для Ю. Кристевой признание или непризнание структурно-семиотических методов исследования — вопрос чисто *идеологический*<sup>3</sup>. «При нынешнем положении дел в нашей науке,—заявляет она,—предложить пример литературной семиотики — значит совершить акт в высшей степени *идеологический*: именно об идеологическом содержании этой деятельности чаще всего умалчивают или не хотят думать»<sup>4</sup>. «Семиотический анализ,—продолжает Ю. Кристева,—обращаясь к лингвистическим, логическим или математическим моделям, не должен представлять себе, будто он предлагает нейтральное знание, нашедшее себе какое-то скромное прибежище вне искушений секса или политики, напротив,—необходимо каждый раз находить модели и концепции, имея в виду не безразличное выявление общих мест

прежнего знания, а того, что классическое знание не могло обнаружить: например, означающую операцию, которая дает матрицу основной эпистемы, коллективных иллюзий, общей речи, господствующей политики. Именно критическая сверхдетерминированность — эпистемологическое и, как следствие этого, историческое разъятие значащей системы — вот что упорядочит семиотику как критическую науку и в то же время сделает из нее критику науки, иными словами, критику собственной линии поведения, ориентируя ее на анализ собственных допущений и методов»<sup>5</sup>.

В этих словах Ю. Кристевой отчетливо видно стремление превратить семиотику в «науку наук», которая, однако, будет свободна, как полагает исследовательница, и от идеологической предвзятости философии, и от ограниченности науки<sup>6</sup>. Видя в семиотике принципиально новый способ познания, Ю. Кристева пытается, по существу, подменить ею марксистскую теорию познания. «Область семиотики,— заявила она однажды,— это область, в которой ставятся основные вопросы материалистической гносеологии: отношения материя — значение, возникновение одного значения во многих означающих практиках, законы функционирования различных означающих практик, специфическая история этих практик внутри истории социальной»<sup>7</sup>.

Взгляд Кристевой на роль и значение семиотики в процессе перестройки и обновления гуманитарных наук, пожалуй, грешит наибольшим экстремизмом. Кстати сказать, подобная точка зрения получила отрицательную оценку на страницах журнала «Нувель критик», отмечавшего, что в области изучения литературы «семистика, по всей вероятности, может наметить интересные перспективы. При том условии, что, как это верно заметил советский ученый М. Храпченко, семиотику не будут рассматривать как гносеологию сегодняшнего дня и не будут превращать ее в теорию познания диалектического материализма»<sup>8</sup>.

Однако именно тенденция абсолютизации роли структурно-семиотических исследований, способных, по мнению Греймаса, разрушить основы европейской гуманитарной культуры, покоящейся на греко-римской традиции<sup>9</sup>, и акцентирование социального аспекта этих исследований, характерное не только для работ участников

группы «Тель кель», но и для более широкого круга исследователей, например, для того же Греймаса<sup>10</sup>, показательны для французской семиотики. Эти тенденции опровергают представления о спорах по поводу возможностей и границ применения структурно-семиотических методов исследования как о проблемах чисто «академических».

В. Барт  
0 [Ролан Барт не без основания назвал себя первым кто во Франции обратился к семиотике и попытался применить ее принципы в изучении литературы<sup>11</sup>. Занятия семиотикой Барт считает главным в своей многообразной деятельности. Самый термин «семиотика» понимается, по его словам, в сосюрровском смысле: как наука о знаках<sup>12</sup>. Его основной теоретический труд в этой области «Элементы семиологии» (1964) в целом также вполне традиционен и уступает, на мой взгляд, конкретным исследованиям, таким как «Мифологии» (1957) или «Система моды» (1967). Барта-семиотика интересует в первую очередь имманентный анализ внеязыковых знаковых систем<sup>13</sup>. Однако, вопреки авторским склонностям, следует признать, что Барт привлекает к себе внимание именно как один из первых во Франции исследователей литературы, применивший структурно-семиотические методы изучения материала, который не только создал свою концепцию литературного произведения и принципов его анализа, но и реализует эту концепцию в своих многочисленных работах. Об этом последнем — о реализации — приходится говорить особо, ибо война «старой» и «новой» критики (одним из течений которой является семиотический структурализм) породило невероятное количество манифестов, деклараций, программных высказываний и работ, принципы которых, не успев воплотиться в конкретный анализ, оказывались уже отвергнутыми и замененными новыми.

Поэтому, рассматривая работы Барта и его коллег, хотелось бы в первую очередь остановиться на том, как конкретно разрабатываются и применяются их принципы и теории, что вносит в них практика, имея в виду и исходя из того анализа методологических основ структурно-семиотических исследований в области искусства, который был предпринят в советском литературоведении<sup>14</sup>.

Исходное положение Барта, исследователя литературы, убеждение в том, что литература — это язык, т. е. система знаков, однако язык особый, наделенный не коммуникативной, а поэтической функцией. Известно, что разграничение коммуникативной и поэтической функций языка, предложенное еще в работах Пражского лингвистического кружка, лежит в основе понимания специфики поэтической речи (*le discours poétique*) почти всех сторонников структурно-семиотических исследований, как правило, полагающих, что поэтическая речь возникает как результат наложения на естественный язык языков особых, «анормальных» (Т. Ван Дейк), разрушающих структуру коммуникативных языков (Кристева) или самое систематику языков (М. Арриве). Барт — более традиционный и менее категоричный в своих суждениях — говорит скорее о сосуществовании этих языков: «Если бы у слов был только один смысл, тот, который указан в словаре, если бы второй язык не расшатывал и не раскрепощал достоверности языка, — не было бы и литературы»<sup>15</sup>.

Ученый неизменно выступает против концепции языка как инструмента, полагая, что язык — это самодовлеющая ценность, которая должна стать предметом изучения как таковая, а не как средство выражения чего-то более важного и прекрасного. Поэтому его интересует не заключенное в языке сообщение, а сама система его передачи: «Я слушаю лишь взрыв сообщения, а не само сообщение»<sup>16</sup>.

Поэтому и в произведении искусства Барт отказывается видеть что-либо, лежащее вне его. ]

«Почти невозможно коснуться вопроса о литературном творчестве, — пишет он, — не постулируя существования определенного отношения между произведением и чем-то отличным от него. В течение долгого времени полагали, что отношение это носит причинный характер, что произведение является «продуктом»: отсюда критические термины «источник», «генезис», «отражение» и т. д. Это представление о творческом отношении выглядит все менее и менее убедительным: либо объяснение затрагивает ничтожную часть произведения и является временным, либо оно предлагает отношение всеобщности, грубость которого вызывает тысячу возражений (Плеханов: аристократия и менуэт). Так, идея про-



дукта постепенно уступает место идее знака: произведение якобы является знаком чего-то вне его лежащего; критика в таком случае состоит в дешифровке значения, в раскрытии его частей, и, главным образом, скрытой части — означаемого... Речь, таким образом, идет о том, чтобы... «открыть» произведение, но не как следствие определенной причины, а как означающее определенного означаемого»<sup>17</sup>.

Однако в этом пути Барту видится много противоречий и трудно преодолимых препятствий. Что является значащим элементом: слово, стих, персонаж, произведение, все творчество писателя? Как декретировать означающее до того, как будет определено означаемое? Означаемое выбрать тем более трудно. «Если произведение означает мир, на каком уровне остановить значение? На уровне современности? (Английская реставрация для «Гофоллии?») На политическом кризисе (турецкий кризис 1671 для «Митридата?»)... А если произведение означает автора, мы снова сталкиваемся с той же неопределенностью: на каком уровне личности фиксировать означаемое? На уровне биографии? страстей? возрастной психологии, архетипа души?»<sup>18</sup>.

Выступая против упрощающей точки зрения на литературное произведение как на механическое отражение действительности или личности художника, Барт, однако, и вовсе склонен изгнать действительность не только из сферы рассмотрения исследователя, но и из сферы внимания художника. Выступая на одном из структуралистических симпозиумов, Барт заявил, что тема и объект произведения не должны быть критериями его оценки<sup>19</sup>. *Единственными* критериями его оценки — возможно; с этим положением трудно не согласиться. Однако полное отрицание этих критериев — попросту неприемлемо. Барту кажется, что если произведение искусства можно исчерпать простым пересказом и свести его к той или иной теме, — то перед нами уже и не произведение искусства. (Здесь невольно вспоминается Толстой и его слова о содержании «Анны Карениной».) Однако Барт доводит свою мысль чуть ли не до абсурда, заявляя в своей книге «Сад, Фурье, Лойола», что три эти писателя создали «второй», нелингвистический язык для того, «чтобы ничего не сказать... если бы они хотели сказать что-нибудь, им было бы достаточно линг-

вистического языка, языка коммуникации и философии, и тогда можно было бы резюмировать их речь, что на самом деле невозможно ни с кем из них»<sup>20</sup>.

Эта ложная посылка — литература не должна ничего сказать — обрекает на неудачу книгу Барта, в которой он попытался «уравнять» Сада, Фурье и Лойолу. Барт рассуждает при этом следующим образом: «Если идти от Сада к Фурье, пропадает садизм, от Лойолы к Саду — общение с божеством. В остальном — то же самое письмо: та же страсть к классификации, та же жажда деления на части (тела Христова, тела жертвы, человеческой души), та же одержимость перечислениями (считать грехи, пытки, страсти и сами ошибки счета), то же построение системы — социальной, эротической, мистической»<sup>21</sup>.

В этом постулате, изложенном в предисловии и развиваемом в самой работе, очень много уязвимых мест: и решительный отрыв писателя от эпохи и литературы, в традициях которой он формировался (это один из постоянно выдвигаемых и осуществляемых принципов Барта), и нежелание рассматривать самое эстетическую сущность произведений этих авторов, и поразительное, но все чаще и чаще встречающееся у Барта сочетание субъективности выбора точки зрения на исследуемый материал, субъективности ассоциативных связей с попыткой формализовать изучаемые явления, придав им обличье объективной закономерности. Декларированный анализ только «второго» языка, языка без содержания, без означающего оборачивается чисто формальным анализом произведения, вне каких-либо литературных, социальных, исторических связей. Но и в этом анализе Барт произвольно соединяет несоединимое: ибо поэтический строй, образность, стилистика этих писателей не даст основания для их отождествления. Выбирая наиболее формальные детерминанты, Барт сближает явления, разнородные по своей эстетической сущности. Абстракция доводится им до такой степени, что он считает возможным доказывать тождество страшного мира, созданного больным воображением маркиза де Сада, и утопии Фурье, исходя из весьма спорных посылок о сходстве их письма.

Право на анализ означающих вне связи с означаемыми, не раз декларированное Бартом и осуществлен-

ное в книге «Сад, Фурье, Лойола», специально нацеленной на изучение «организации» сообщения при полном безразличии к его содержанию, отстаивается Бартом и позже. В весьма своеобразной книге «Ролан Барт о Ролане Барте», в которой ученый собрал свои размышления, заметки, наблюдения, он, отстаивая широко распространенную мысль о том, что в структурализме главное — система, превалирующая над сущностью объектов, приводит такой пример. Во время своего плаванья к берегам Колхиды аргонавты, постепенно заменив все части своего корабля, фактически создали вместо него новый, сохранив лишь его имя и форму. Барт рассматривает «Арго» как «аллегория объекта в высшей степени структурального, созданного не гением, не вдохновением... а с помощью двух скромных актов (не имеющих никакого отношения к таинству творчества): субституции и названия»<sup>22</sup>. В результате этого от первоначального «Арго» не остается ничего, а мы якобы воспринимаем его как прежний, во всяком случае, тождественный прежнему.

Если вернуться из области предложенных Бартом аллегорий к семиотике, нельзя не обратить внимания на то, что подобный отрыв означающего от означаемого противоречит учению о целостности знака в трудах классиков семиотического структурализма (Соссюр, Ельмслев), на которое в своих теоретических работах опирается Барт. Но для Барта вообще характерен разрыв между выдвигаемыми тезисами и их конкретным применением; однако эта непоследовательность, в которой постоянно упрекают Барта его критики, порой позволяет ему делать интересные наблюдения и приходиться к заслуживающим внимания выводам.

И если в «Саде, Фурье, Лойоле» он не интересуется содержанием изучаемого сообщения, все же проблемы значения и смысла, кардинальные для всякого семиотика, занимают в других работах Барта весьма существенное место. Правда, Барт занимается этими проблемами не в их философском или даже общесемиотическом плане, подобно А. Греймасу. Более того, он даже полагает, что семиотика не может и не должна ставить своей задачей выяснение смысла какого-либо конкретного произведения; ее цель — описать, «следуя какой логике, смыслы были порождены способом, который

может быть воспринят символической логикой людей, точно так же, как фразы французского языка оказываются воспринятыми языковым чувством французов»<sup>23</sup>.

Здесь Барт выдвигает как объект исследования проблему выработки, производства смысла — именно выдвигает, потому что решать ее сам, в сущности, не берется нигде; но важность ее подмечена верно, о чем свидетельствуют многочисленные работы французских семиотиков последних лет.

Занимаясь по преимуществу не столько собственно семиотикой, сколько ее применением к анализу конкретного материала, Барт концентрирует свое внимание на проблеме множественности смысла литературной речи. Эта проблема — одна из центральных в семиотических исследованиях литературы. Ее разработку — изучение сложности, многослойности содержания эстетической информации, заключенной в произведении искусства, можно считать заслугой литературоведческой семиотики. Но она теснейшим образом связана с исследованиями многозначности естественных языков и, по существу, является частью этих исследований, ими определенной и обусловленной. На это в свое время (в книге 1966 г. «Критика и истина») обращал внимание и Р. Барт, отсылая читателя к работам Греймаса и его теории изотопии речи, к которой еще придется обратиться.

Установка на множественность смысла литературного произведения оказывается определяющей в подходе Барта к его анализу. «Степень концентрации» этой множественности служит ему часто основным критерием оценки произведения, демонстрация этой множественности порой становится основной задачей анализа. Наиболее яркий пример тому — книга Барта «С/З», посвященная демонстрации полисемичности новеллы Бальзака «Сарразин»<sup>24</sup>. Разлагая исследуемое произведение на множество разновеликих значимых единиц (иногда единицу составляет часть фразы, иногда — несколько фраз), Барт показывает, сколь неоднозначна каждая из них, как сложно и многослойно значение поэтической речи. И в этом его безусловная заслуга, ибо продемонстрирована основная мысль книги убедительно и не без известного блеска. Но, оказавшись в руках исследователя, «разымающего» его на мельчайшие части, произведение словно разбивается у нас на глазах на множество

составных частей, из которых уже невозможно сложить целостное представление о тексте, о его смысле и значении. В множественности теряется единство, **главное** — целостность значения, которая содержится в каждом сообщении и которая не может и не должна исчезать при корректно ведущемся семиотическом анализе.]

Теория многозначности языка, распространенная в современной семиотике, обстоятельно разрабатывается в трудах А. Греймаса, ученики которого широко применяют ее в анализе литературного произведения.

А. Греймас решительно отвергает представления о естественном языке как денотативной системе и описание смысла «как линейного и однопланового сцепления значений в текстах и речи»<sup>25</sup>. Эта точка зрения распространяется им и на концепцию речи, причем не только на речь поэтическую, но и на речь в целом. Поэтому важнейшей задачей описания всякого текста Греймас считает «поиски объективных условий для установления *изотопии*, делающей возможным чтение»<sup>26</sup>.

Понятие «изотопии», получившее широкое распространение во французской семиотической литературе, было введено в научный обиход А. Греймасом в его книге «Структуральная семантика» (1966) в связи с потребностью описания «целостности значения, содержащегося в определенном сообщении»<sup>27</sup>. Очевидно, этот критерий целостности следует воспринимать как оборотную сторону принципа многозначности, коннотативности речи, а определенное равновесие между ними — как основу, организующую рассматриваемую единицу или отрезок речи. К определению понятия «изотопия» Греймас обращался не раз, уточняя и развивая его. В «Структуральной семантике» он дает не столько его определение, сколько описание, исходя из того, что «иерархическая совокупность значения создает изотопное сообщение»<sup>28</sup>.

В статье «К теории интерпретации мифического повествования» («Коммюникасьон», 1966, 8), впоследствии вошедшей в книгу «О смысле», читаем: «Под изотопией мы понимаем избыточную совокупность семантических категорий, которая делает возможным целостное (*unifogme*) прочтение рассказа, прочтение, являющееся результатом отдельных частичных прочтений высказываний (*des énoncés*) и следствием установления их дву-

смысленности (*l'ambiguïté*), при том, что это установление стремится к поискам путей единого прочтения»<sup>29</sup>.

В этом определении, стремящемся к строгости научной дефиниции, недостаточно прояснено значение двух слов: целостное и частичное прочтение. Конечно, контекст работ А. Греймаса дает возможность представить себе их содержание, но полной ясности, исключающей их разноречивое толкование, все-таки нет.

Позже А. Греймас дает иное определение понятию изотопия: «Избыточный пучок семических категорий»<sup>30</sup>. И, наконец, наиболее позднее — во Введении к книге «О смысле»: «Под изотопией обычно понимается пучок избыточных семантических категорий, составляющих нижележащий слой рассматриваемой речи»<sup>31</sup>.

Размышления Греймаса об изотопии речи обусловлены и порождены, снова подчеркиваем это, его исходным убеждением в том, что смысл не является линейной и одноплановой цепью значений в тексте или речи. Однако А. Греймас решительно выступает против модной теории «бесконечности возможных прочтений», которая, по его словам, тяготеет к отрицанию возможностей всякого научного анализа литературного произведения: «возможные прочтения и в самом деле могут быть «бесконечными», но эти вариации обнаруживают лишь способности читателей, ни в коей мере не «разрушая» и не «деструктуризируя» текст»<sup>32</sup>.

Столь же решительно предостерегает он и от замены серьезного изучения коннотативных языков игрой, которой часто предаются, «открывая то здесь, то там в массе, перегруженной фактами коннотации, тот или иной изолированный коннотант и сразу же приходя в восхищение обретенной глубиной»<sup>33</sup>.

Эти замечания А. Греймаса в какой-то мере задевают методику Р. Барта, предложенную им в «С/З», которая и в самом деле часто выглядит скорее как игра, нежели строгий и корректно ведущийся научный анализ; ведь не случайна и сама возможность предложения Бартом асемии текста, как крайнего, пусть им и отвергаемого, выражения полисемии — гипотеза, совершенно неприемлемая для последовательного семиотика.

Сама методика анализа коннотаций у Барта тоже менее строга и последовательна, чем методика, разработанная Греймасом, исходящим из вторичности кон-

нотативных систем по отношению к денотативным, из их деформирующего характера. Поэтому Греймас со всей решительностью заявляет: «Кажется, что единственно возможная процедура состоит в рассмотрении денотативной системы как непрозрачного объекта, носителя вторичных значений, которые и надлежит расшифровать»<sup>34</sup>.

Именно «многоизотопная структура речи»<sup>35</sup>, видоизменяясь на различных уровнях и поднимаясь из глубинных слоев на уровень «плана проявления, порождает здесь полисемические лексемы и текстовые искажения (*distorsions*), часто служащие поводом для возникновения мифологизированных метаречей о двойственности, якобы являющейся самой сущностью поэзии»<sup>36</sup>.

И если Р. Барт, провозгласив принцип полисемичности доминантой своего аналитического чтения текста, занимается прежде всего планом проявления (в терминологии А. Греймаса), то А. Греймас, верный своим интересам к дословесной стадии организации значений, пытается выяснить, проявлением *чего* являются эти полисемические знаки, и строит свою теорию изотопий, призывая к строгому разграничению «семантических структур в точном значении этого термина и организации формальных закономерностей, которая составляет вторичную поэтическую речь»<sup>37</sup>.

Признавая, что теория изотопии речи нуждается в дальнейшей разработке и многих уточнениях, А. Греймас выделяет две проблемы, решение которых представляется ему особенно важными. Первая проблема — внутреннее взаимоотношения между различными возможными прочтениями. Их взаимная зависимость или независимость. Современное состояние наших знаний, убежден А. Греймас, позволяет дать лишь частичное ее решение: между изотопиями существует отношение допущения, т. е. первоначальное установление одной изотопии является неперменным условием установления второй и т. д. Вторая — переход одной изотопии в другую, установление места «стыка», поиски, как говорит А. Греймас, «сцепного рычага» (*l'embrayeur*) между ними. В систематизации этих приемов сцепления ученый видит одну из важных задач нарративной семиотики.

А. Греймас полагает, что исследователь Ж. Коке, анализируя повесть А. Камю «Посторонний»<sup>38</sup>, первым

обратил внимание на существование такого «стыка», ведущего к переходу одной изотопии в другую. Ж. Коке показывает, как две части повести, теснейшим образом связанные между собой, являются как бы перевернутым отражением одна другой и представляют типичный пример изотопии. Он даже отмечает место стыка, перехода одной изотопии в другую: это появление выражения «убивать время», которое может быть прочитано на различных семических уровнях (убивать время в смысле бесполезной его траты и в смысле уничтожения собственной жизни). Второе прочтение фразы дает ключ ко второму прочтению повести, надстраиваемому над первым. Находка Ж. Коке была высоко оценена А. Греймасом, придающим большое значение систематизации приемов «сцепления» изотопий. Но, играя важную роль именно в плане разработки методики, работа Ж. Коке — и это нельзя не отметить — ничего принципиально нового для понимания повести А. Камю не дает.

Изучением и систематизацией изотопий занимается и другой последователь А. Греймаса Франсуа Растье. Среди его работ наиболее показательной в данном аспекте представляется его статья «Систематика изотопий»<sup>39</sup>, в которой, расширительно толкуя греймасовскую концепцию, он утверждает, что изотопии могут быть установлены в любом отрезке речи и на любом уровне текста — фонологическом, синтаксическом, семантическом. Исходя из этого убеждения, он предлагает свое прочтение сонета Малларме «Заздравный тост». Поскольку сама методика проводимого анализа весьма характерна, остановлюсь подробно на том, как показывает автор проявление «нескольких сцепленных семемических изотопий»<sup>40</sup>. Для удобства дальнейшего чтения привожу полностью сонет.

#### S a l u t

Rien, cette écume, vierge vers  
A ne désigner que la coupe;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers.  
Nous navigons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe  
Vous l'avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d'hivers;  
Une ivresse belle m'engage



Sans craindre même son tangage  
 De porter debout ce salut  
 Solitude, récif, étoile  
 A n'importe ce qui valut  
 Le blanc souci de notre toile.

Растье замечает, что синтагматический уровень текста предлагает две явные семемические (или горизонтальные) изотопии:

1. «Поле первой может быть определено в настоящий момент словом банкет»<sup>41</sup>, — отмечает Растье и, обращаясь к указаниям самого Малларме, рассказывает, когда и по какому случаю происходит банкет, на котором Малларме, будучи председателем, и произнес этот сонет-тост. Далее разъясняется, что такое банкет («совместная еда за столом, покрытым белой скатертью» и т. п.), что вино, которое пили в конце, это, как полагается на французских торжествах, шампанское. Сделав все эти замечания, необходимые, по его мнению, для уяснения нелингвистической ситуации текста, Растье предлагает прочтение первой изотопии, определенной словом «банкет». Он членит весь сонет на отдельные слова, выбирая и толкуя те из них, в которых данное значение раскрывается. (Здесь интересно сравнение с методикой «С/З»). Вот как это выглядит:

Привет: жест вежливости

ничто: эти стихи (коннотирует скромность, подобающую председателю)<sup>42</sup>

пена: пена шампанского

девственный: никогда не произносившийся (считалось хорошим тоном, чтобы стихи, читавшиеся в подобных случаях, ранее не публиковались)

стих: тост

указывают лишь на чашу (по обыкновению стихи тоста отсылали к ситуации процесса высказывания; исходный текст типа: «Я поднимаю мой бокал»)

чаша: бокал шампанского

мы: участники банкета

я: председательствующий

уже: коннотирует возраст председательствующего (банкет состоялся в 1893 г.)

молнии, зима: указание на обстановку (банкет состоялся в январе)

корма: конец стола, место председательствующего и т. д.

Не приводя всего этого варианта прочтения до конца, подчеркну лишь уже сказанное: для объяснения выбираются только те единицы, на которые опирается чтение сонета как описания банкета, и опускаются те, которые в данном аспекте нагрузки значения не несут. (Здесь снова любопытно сравнение с Бартом, который избегал такой «прополки» текста, демонстрируя его полисемичность).

2. «Другая семемическая изотопия может быть определена словом «навигация». Перечень лексем, ее выражающих, требует меньшего количества парафраз, ибо в ней нет элементов соотношения с ситуацией высказывания»<sup>43</sup>:

Спасение:	спасение (по-фр. salut: sauvetage)
пена:	морская
сирены:	не требуется комментария
тонет:	то же
мы:	моряки
я:	рулевой (на корме)
плывем:	не требует комментария
корма:	то же
молнии, зима:	опасности плаванья

и т. д.

Проведенные наблюдения позволяют Растье отметить, что одни семемы принадлежат первой изотопии (сопре — чаша), другие — второй (ропре — корма), однако в некоторых случаях семема, принадлежащая одной изотопии, может читаться как край, конец стола. Растье выделяет также группу семем, которые не входят ни в одно из указанных семемических полей, а принадлежат общему, включающему первые два; в этом случае «чтение состоит в металингвистическом указании тех сем, которые характерны для избранной изотопии: таким образом *toile* может читаться как скатерть в первой изотопии и как парус — во второй»<sup>44</sup>.

Наряду с синтагматическими или горизонтальными изотопиями Растье говорит и об изотопиях вертикальных, или метафорических, в данном случае понимая под метафорой «всякую элементарную изотопию или элементарный пучок изотопий, установленные между двумя семемами или группами сем, принадлежащими двум разным полям. Отношение изотопии (оно знаменует

эквивалентность: это отношение соединительное) устанавливается на уровне центральных ядерных сем; напротив, отношение оппозиции (отношение разделительное) устанавливается на уровне периферических ядерных сем»<sup>45</sup>.

Растье полагает, что когда в одном тексте семемические изотопии тесно сплетены, их сочленение осуществляется с помощью метафорических изотопий, «допускаемых частично изоморфной кодировкой семемических полей»<sup>46</sup>. Тогда, если исследователю известны поля, он, по мнению Растье, сможет установить их метафорические отношения и должен суметь идентифицировать семемические изотопии, представляя себе возможные метафорические. Действуя подобным образом, Растье выводит наличие в сонете Малларме третьей семемической изотопии, которая может быть определена словом письмо. Для подтверждения своей гипотезы он обращается к «информации, внешней по отношению к тексту, но заслуживающей внимания»<sup>47</sup> (очень характерная оговорка!): сонет посвящен писателям, группировавшимся вокруг журнала «La Plume».

Примечательно, что для установления «метафорического словаря» Растье включает в свой анализ рассмотрение других произведений Малларме («Похоронный тост», «Иродиада» и «Удача никогда не упразднит случая»), в которых семемические поля письма, навигации и банкета составляют изотопическую систему или последовательность. Иными словами, ему необходим литературный контекст. И лишь с его помощью Растье предлагает прочтение третьей изотопии сонета, порой при разъяснении прямо отсылая к какому-либо произведению Малларме:

- ничто: текст (определение литературы через отрицание)  
пена: перо (...общие семы: белизна + прерывистость +  
+ повторяемость + положение на уровне горизон-  
тальной поверхности...)  
девственный: идеальный  
стих: литература  
указывает лишь на: отсутствие референтности (ср. ничто: откуда  
рефлексивность: предназначение чернильницы)  
чаша: чернильница  
мы плывем: мы пишем<sup>48</sup>

что разрезает вал: отрицание реальности (ср. «разорвать скованное озеро»)

одинокость: положение писателя (ср. «растерянное, одинокое перо»)

и т. д.

Ф. Расье и сам признает, что для подобного прочтения необходимо не только включение данного сонета в контекст творчества Малларме 1866—1899 гг. (признание, в определенной мере отвергающее принцип имманентного анализа произведения), но и предположение единства произведений поэта, написанных в этот период. (Замечу, что единство это учитывается на самом поверхностном уровне произведений: использование ряда устойчивых метафор, не более). Именно при соблюдении этих условий возможно составление того элементарного словаря метафорических изотопий, который помогает прочесть третью изотопию, в то время как для прочтения первой и второй достаточна лишь некоторая внелитературная информация.

Как видно даже из анализа Ф. Расье, взявшего давно описанное и изученное произведение, «трехзначность» смысла которого отмечается почти всеми его исследователями, процесс нахождения, установления изотопии оказывается достаточно сложным. В «Структуральной семантике» А. Греймас именно в связи с этим вопросом сделал два следующих уточнения: «Сообщение или какой-либо отрезок речи могут рассматриваться как изотопические только в том случае, если они обладают одной или несколькими общими классемами», — и другое — «синтагма, объединяющая по меньшей мере две семемические фигуры, может рассматриваться как минимальный контекст, позволяющий установить изотопию»<sup>49</sup>. Говоря о простейших случаях, он в этой же книге приводит такой пример: если лексема «*cuisinière*» покрывает две разные семемы, противостоящие друг другу в плане: одушевленный vs неодушевленный, установить, какая семема имеется в виду в данном случае, позволяет минимальный контекст (*enrhumée ou émaillée*). Но, повторяю, это простейший случай. Когда речь идет об установлении изотопии отрезка поэтической речи, выбора основной его изотопии, а затем уже и нахождения остальных, здесь трудно избежать субъективизма

и эмпиризма. Один исследователь даже заметил по этому поводу, что сторонники теории изотопии рассчитывают на интуицию ничуть не меньше Л. Шпитцера<sup>50</sup>.

А. Греймас и не отрицает всей сложности процесса, считая, однако, что поиски в этой области оправданы, ибо дадут интересные результаты. Но если он ограничивается выявлением изотопии содержания, прежде всего так называемых классематических изотопий, Ф. Растье в названной статье настаивает на том, что установление изотопий возможно на всех уровнях речи и делает наброски изотопий стилистических и синтаксических.

Эти попытки Ф. Растье выглядят как некоторое «размывание» и без того недостаточно четкой, подвергающейся постоянным уточнениям греймасовской теории изотопии, и, по существу, часто напоминают традиционный анализ, которым занималась классическая риторика.

Ф. Растье видит основную цель своей работы в том, чтобы дать научное описание, имеющее в виду представить все возможные виды чтения, не разрабатывая принципы каждого в отдельности, а лишь определяя его условия. Главный пафос замысла Ф. Растье — отрицание чтения редуцирующего, сводящего содержание множественно-изотопного текста к одной-единственной изотопии. Этот процесс нуждается, по мнению Ф. Растье, «в единой теории текста, которая станет возможной благодаря созданию зависимых грамматик контекста. Эта теория должна порвать с допущением линейности речи, спорным на всех лингвистических уровнях»<sup>51</sup>.

В тезисе этом нет, по существу, ничего принципиально нового, по сравнению с взглядами А. Греймаса, и пример Ф. Растье заслуживает внимания прежде всего как конкретная разработка теоретических находок А. Греймаса, их приложения к анализу литературного произведения.

Теория изотопии текста имеет, безусловно, самое непосредственное отношение к изучению поэтического текста. Это одна из попыток проникнуть в тайны его создания, по-своему объяснить содержательную емкость этого текста, понять «механизм» возникновения образа.

По существу, те же проблемы — постижения смысла поэтического текста — встают и в последних работах Юлии Кристевой, исследователя, стоящего на теорети-

ческих позициях, отличных от позиций Барта или Греймаса.

В своей книге «Революция поэтического языка» (Париж, 1974) Кристева фактически порывает с семиотикой, приближаясь к психоаналитическому толкованию поэзии Лотреамона и Малларме. В статьях, предшествующих книге, этот отход не окончателен, а лишь обозначен. Одна из них заслуживает безусловного внимания как попытка конкретной реализации теории самого автора<sup>52</sup>.

В центре внимания Кристевой — изучение процесса производства смысла в означающих практиках, объект ее исследований — текст, независимо от того, является ли он литературным, политическим, религиозным и т. д.

«Текст, — утверждает она, — это транслингвистическая операция, которая, совершаясь в языке, не сводима к известным категориям коммуникативного языка как объекта лингвистики. Можно сказать, что текст находится не вне языка, а «чужд языку...» Эта «чуждость» по отношению к языку означает, по существу, лишь то, что мы отказываемся рассматривать законы значения в коммуникативной лингвистике как единственно пригодные для изучения означающего процесса, и что необходимо «пробираться» через них с тем, чтобы открыть иные свойства»<sup>53</sup>.

Процесс производства смысла, именно процесс, а не его конечный результат, можно постичь, по мнению Кристевой, лишь отказавшись от изучения знака и описания структуры как центральных моментов исследования, разрушая «непрозрачность знака» и «демонтируя» структуру с тем, чтобы, «пройдя сквозь них, открыть бесконечные напластования признаков, не сводимых к эффекту структуры»<sup>54</sup>. Изучение семиотикой различных значащих систем, ее обращение к методам логики, математики, лингвистики не дает, по мнению Кристевой, искомого результата, не прояснит процесса производства смысла, если семиотика не будет опираться на теорию означающего, созданную Фрейдом.

Изучая подсознательное и его законы, не сводимые к законам коммуникативного языка, Фрейд открыл, по словам Кристевой, новые области, в которых совершается процесс означивания и в которых осуществляются две операции: «производство и трансформация с по-

мощью серии перемещений и конденсаций». Цитируя эти слова Фрейда, Кристева замечает: «Впервые в западной истории были поколеблены основы картезианского субъекта, внутри него произошел радикальный раскол, указывающий на то, что возможны иные типы означающих практик, структурно отличных от типа: «субъект» и «смысл» дискурсивной коммуникации»<sup>55</sup>.

Итак, с одной стороны, фрейдизм как разрушение логического процесса выработки значения, с другой — порождающая грамматика, первая, по словам Кристевой, «среди лингвистических теорий, прорвавшая непрозрачную поверхность замкнутой структуры и введшая в поле теории этот процесс — бесконечную трансформацию, — который подразумевает сообщаемые высказывания»<sup>56</sup>. В теории порождающей грамматики Кристеву более всего привлекает выдвижение в центр «двуступенчатой модели»: структуры глубинной и структуры поверхностной (сама Кристева предпочитает этой терминологии понятия генотекста и фенотекста), а также замена семантической проблематики проблематикой чисто синтаксической.

Концепция глубинной и поверхностной структур, ставшая сейчас весьма распространенной в семиотической литературе, имеет свои нюансы в трактовке Кристевой. В отличие от Греймаса, например, Кристева полагает, что генотекст — результат процесса бесконечной генерации и изменений *досмысловых* дифференциальных элементов и поэтому не может опираться на субъект, который всегда является «субъектом смысла». «Генотекст — это та зона, — замечает Кристева, — в которой субъект исчезает, разрушается, или, наоборот, стягивается, порождается с тем, чтобы — в определенный момент — предложить коммуникации конечный продукт: высказывание, имеющее смысл. Но поскольку генотекст выступает в фенотексте, этот смысл незамедлительно множится, распыляется в бесконечной сетке аппликаций... Это означает, что в генотексте субъект отсутствует, так как он постоянно находится в процессе становления, образования, с помощью означающего как игры дифференциаций»<sup>57</sup>.

Кристева на данном этапе своей работы ограничивается рассмотрением производства смысла в литературном тексте, причем лимитируя его лингвистическим

аспектом: ее интересуют отношения генотекста и фено-текста, присутствие первого во втором. Она оставляет такие аспекты, необходимые, по ее словам, для полного изучения текста, как «—перераспределение мифического материала, присущего нашей культуре, в текстовом пространстве (характер осмысления сексуального, смерти, пространства, времени и т. д.).

— Сочетание способа означивания с современными ему способами специфического производства»<sup>58</sup>.

В этой попытке соединения семиотики с фрейдизмом, вернее, в попытке усилить и продвинуть вперед семиотический анализ за счет введения в него основ психоанализа явственно ощущается тенденция буржуазной философии к сочетанию позитивистских абстракций с тенденциями антирационалистическими, апеллирующими к подсознательному.

В этом, на первый взгляд, парадоксальном стремлении к, казалось бы, несоединимому Кристева не одинока. Весьма сильно тяготение к психоанализу, скажем, у Барта, в его работе «О Расине» и особенно в книге «Радости текста», однако там, где Барт предлагает эклектическое сосуществование двух методов, Кристева пытается создать синтез, стоя и в этом на наиболее крайних позициях.

Обращаясь в названной статье к рассмотрению теории и практики Малларме, Кристева предупреждает, что пока она дает лишь свое прочтение материала, подчиненное сформулированным ею принципам, а не строгие теоретические выводы.

Заметим попутно, что если Барт тяготеет в основных своих работах к интерпретации классического текста, выясняя, насколько применимы к нему новые методы исследования, Кристева и ее единомышленники, молодое поколение французских семиотиков, в большей степени интересуются современными (имея в виду XX в.) писателями, в чьем творчестве, по их мнению, наиболее осознанно ведутся поиски механизма производства смысла, и процесс этот максимально обнажен. Произведения Малларме, Лотреамона, Арто — это, по ее словам, уже больше не «литература», не изображение находящегося «вовне», это практика, которая «сознательно выдает себя за исследование механизма функционирования языка значения и которую мы называем *текст*»<sup>59</sup>.



Взглядам Малларме на язык Кристева уделяет много внимания и места в своей статье. Ей представляется, что предмет раздумий поэта вовсе не язык как коммуникативная и информативная система, которой занимаются лингвисты, а именно текст, как его понимает сама Кристева. Главное в этом тексте для Малларме — множественность означающих, основной принцип соединения его элементов и организации отношения между ними — принцип аппликации, безразличный к совместности или несовместности этих элементов. В этом Кристева усматривает близость Малларме к взглядам, впоследствии сформулированным Фрейдом. Особенно дорога Кристевой мысль Малларме о том, что у текста нет автора, а есть лишь «производитель», которую она трактует как отрицание субъекта в тексте, не являющемся информативной речью. Множественность означающих поглощает субъект, и он предстает не как творец, замещает Кристева, перефразируя Малларме, а как дирижер оркестра, стоящий спиной к слушателям и дающий им возможность воспринимать музыку, не создавая ее.

Узловым моментом теории текста, созданной Малларме, Кристева считает выделение минимальной единицы, возникающей в процессе образования значения. Для нее самой совершенно очевидно, что этой единицей не может стать знак, пригодный для изучения коммуникативных систем. «Ибо знак,— пишет она,— даже если изъять из него референт, остается симметрической дихотомией, в которой означаемое связано с означающим и каждое из них точно определено и отлично от другого»<sup>60</sup>.

Для Кристевой «минимальный элемент» текста — не соссюрровский лист, символизирующий знак, а точка, в которой означаемое и означающее переплавлены и образуют новое единство. Причем эта точка принадлежит бесконечности множественных означающих. Кристева напоминает, что понятие точки-бесконечности было введено в математику еще Лейбницем, и предлагает по его примеру называть минимальный элемент построения текста означающим дифференциалом. Отказ от знака и выдвижение на первый план понятия «означающего дифференциала» «бросает вызов структурной семантике и всякой семантике, возводящей раз и навсегда данные системы»<sup>61</sup>.

Введение новой минимальной единицы изучения заставляет Кристеву изменить и поле исследования: она полагает, что процесс выработки поэтического значения может быть разъяснен только при условии рассмотрения «крупных единиц» речи, только при учете ее синтаксической организации. Непременным условием научной семиотики Кристева считает ее неразрывную связь с самой материей языка, которая с наибольшей полнотой проявляется во фразе. Опираясь на точку зрения Э. Бенвениста, полагающего, что фраза — «это сама жизнь языка в действии», что, обращаясь к фразе, «мы оставляем область языка как системы знаков и входим в другой мир... и это порождает две различные грамматики»<sup>62</sup>, — Кристева склонна видеть в фразе самый процесс, а не застывшее, составленное из отдельных частей целое. Поэтому лингвистика, обратившаяся к изучению фразы, должна быть грамматикой порождающей.

Прежде чем продолжать рассмотрение взглядов Кристевой на специфику и задачи семиотики, хотелось бы вернуться к некоторым ее положениям.

Выдвигая в центр своего внимания «текст» как антипод любого сообщения, Кристева решительно изымает его из коммуникативных систем. Для нее, в отличие от многих семиотиков, литература (употребляю здесь термин совершенно условно, ближе, очевидно, к ее представлениям понятие «литературный текст») не может и не должна рассматриваться как коммуникативная система. Поэтому неприемлем для Кристевой и знак как единица изучения текста. (Замечу попутно, что, ополчаясь против знака, Кристева исключает из сферы своего внимания постоянные напоминания семиотиков о том, что объект их науки вовсе не знак, а изучение отношений знаковых систем.)

Далее Кристева, объявляя основной задачей этой новой семиотики познание *процесса* образования значений, все дальше отходит от традиционного структурализма, пытаясь заменить его принципы принципами порождающей грамматики.

Попытки применить принципы порождающей грамматики были предприняты ею в книге «Текст романа», не давшей, как мне кажется, положительных результатов<sup>63</sup>. В статье, о которой идет речь, Кристева вносит коррективы в теорию порождающей грамматики Хом-

ского, для которого фундаментом фразы являются субъект и предикат («basic subject-predicate forme»). Эта субъектно-предикативная форма продуктивна, по мнению Кристевой, при изучении коммуникативных языков, там эта «матрица» может выступать в качестве минимальной синтаксической единицы.

Иное дело текст, в котором в качестве такой минимальной единицы Кристева предлагает рассматривать «означающий комплекс». Итак, не предложение, а означающий комплекс; его основные формальные характеристики: он ограничен двумя паузами, ему свойственна полужаконченная — полунезаконченная модуляция, и, наконец, его отношения с другими означающими комплексами являются не отношениями сцепления, а отношениями простой аппликации. Кристева сравнивает синтаксическую роль означающего комплекса в тексте с ролью подчиненного предложения, при том что главное предложение, как правило, в современном литературном тексте отсутствует и может быть «восстановлено» лишь в процессе чтения.

Подобное выделение означающего комплекса, противопоставляемого субъектно-предикативной форме фразы, возможно, отчасти подсказано Кристевой и той материей, которую она берется толковать.

Связанная с установкой символистов на поэтическую неясность, последняя поэма Малларме «Удача никогда не упразднит случая» принадлежит к числу произведений, которые принято называть темными; текст ее не разбит на фразы, это отрезок поэтической речи, не имеющий ни одного знака препинания, не имеющий, по существу, ни начала, ни конца. Текст абсолютно лишен какой-либо временной или личностной характеристики, в нем нет ни адресанта, ни адресата, очень слаба его коммуникативная функция.

Эту вереницу нанизываемых один вслед за другим символов Кристева и рассматривает как «синтаксическую группу, подчиненную главной, которая отсутствует...

Однако отсутствие главной группы подразумевает... тот бесконечный генотекст, ту бесконечность производимых означающих, откуда, кажется, и попали к нам как обломки эти комплексы («о черный след от смерти золотой, обломок лишнего в гармонии светила»)»<sup>64</sup>.

Кристева толкует одну «фразу» поэмы: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» («Удача никогда не упразднит случая» или дословно: «Удачный бросок игральных костей никогда не уничтожит случая»). Впрочем, понятие «фраза» употреблено здесь условно, ибо в поэме она не выступает как единое целое, хотя, очевидно, и является в нем наиболее важной (что подчеркивается даже графически).

Означающее этой «фразы», имеющей и субъект и предикат, относительно ясно, с точки зрения Кристевой: удача не может предотвратить неожиданного, одно «выражение» не завершает процесса, который его превосходит и т. д. Однако, замечает она, «Малларме писал не для того, чтобы зафиксировать одно означающее... и эта «фраза» должна быть прочитана в регистре резонансов, превращающих каждую вокабулу в *точку*, в которой может быть прочитана бесконечность значений: в *означающий дифференциал*»<sup>65</sup>.

Итак, Кристева предлагает свое прочтение «фразы», разбивая ее на отдельные слова, как и Растье, отличаясь, однако, от него иным наименованием слова, хотя, как мне кажется, существа дела введенное ею понятие не изменяет.

Un — один — «обозначает неделимое целое, впрочем быстро «стираемое» этим «deux» (de), которое следует за «броском» и служит переходом к множественности: «un coup de dés — un, de, des» (примечательно, что предлог «de» Кристева анализирует не в его грамматическом значении, а интерпретирует чисто фонетически, произносится он как и числительное «deux», и эта омонимичность двух слов дает основание для рассуждения Кристевой о переходе от единичности к множественности).

Coup — удар, толчок (в контексте — бросок. — Н. Р.) — «обозначает силу, мысль, подступ к мысли, к действию, или лучше, к процессу образования значения. Малларме часто употребляет это слово для обозначения света... Известно, что в мифических текстах («Веда») свет и поэтическая мысль обозначаются одним словом... Мы видим, как это слово, употребляемое Малларме, посредством серии отступлений, продолжений, отклонений могло бы ввести в чтение весь мифический корпус, присутствующий в тексте».

Dés — кости — «одновременно это также и префикс, выражающий лишение или отрицание. Эта концепция лишения, иначе говоря, концепция поэтического текста как остатка, как отсутствия той бесконечности, которая над ним превалирует,— очень часто встречается у Малларме. Мы встречаемся с этим в предпочтении, которое отдает Малларме слову «désastre» (катастрофа, бедствие), обозначающему поэтический труд («Calme bloc ici bas d'un désastre obscur»). Этимологически «de» происходит от слова «datum» (данный): поэма, результат производства смысла, является *даром, приношением* («de» — предлог, обозначающий происхождение, источник); но не столько подарком какому-либо определенному лицу, сколько великолепием жертвоприношения — актом жертвоприношения, в котором субъект слова самоуничтожается во имя достижения бесконечности означающих, которая никогда не уничтожается («никогда не уничтожит случая»)...»

Проанализировав подобным же образом остальные слова «фразы», Кристева пытается осмыслить, сведя к более или менее последовательному «рассказу», фрагменты текста, расположенные между ними.

Эта часть ее работы менее интересна с точки зрения методики анализа, будучи весьма тенденциозной подгонкой под систему изложенных ею выше взглядов трудно объясняемой поэмы Малларме, которая в силу своей зашифрованности, очевидно, может быть интерпретирована самым субъективным образом<sup>66</sup>.

Итак, решительно отказываясь от изучения знака и самой идеи коммуникативности текста, Кристева проводит «раздел» внутри семиотики: она не хочет иметь ничего общего с семиотикой, изучающей информацию, и стремится разработать основы «аналитической семиотики», целью которой является создание «общей теории модусов означивания»<sup>67</sup>. Исходя из справедливого убеждения в том, что всякая теория получает настоящую оценку в процессе ее практического применения, Кристева дает пример в своем роде образцового анализа поэмы Малларме.

Не проявляя особого интереса к означаемому избранной «фразы», Кристева исходит из его данности, неизвестно каким образом постигнутой, и ставит в центр своего исследования две операции: выделение мини-

мальной означающей единицы (которая оказывается все тем же словом), а затем «сведение» воедино этой означающей бесконечности, т. е. производит своего рода двойную операцию — деконструкцию текста, за которой должна последовать реконструкция. Но по существу, этой второй операции в анализе Кристевой нет. Она «разымает» текст Малларме с тем, чтобы дать почувствовать роль не только каждого слова, но порой и звука, но в гармонию — хотя, казалось бы, эту задачу она сама себе ставит — они снова не складываются.

Да и собственно анализ Кристевой, как можно судить даже по приведенным выше примерам, чаще всего — игра субъективных ассоциаций, из которой очень трудно вывести правила «логики означающих», которую она стремится постичь. Субъективность трактовки текста Малларме, произвольная ассоциативность мышления исследовательницы никак не укладываются в границы объективной научности, которая прокламируется Кристевой, и лишь подчеркивают слабые стороны ее теории.

Рассмотренные примеры красноречиво свидетельствуют о том, что общность отправных точек: убежденность в многозначности поэтической речи, которую призвано вскрыть, описать и изучить семиотическое литературоведение, — определяет и общность методики исследований, предложенных французскими учеными. Несмотря на кажущиеся различия, их сопоставление позволяет выявить много сходного. Главным качеством, сближающим эти эксперименты, оказывается неспособность исследователей осмыслить произведение как сложное, многоплановое, но целостное эстетическое явление, неспособность включить свои наблюдения в более высокий уровень осмысления изучаемого объекта.

Именно конкретная реализация декларируемых принципов обнажает методологическую несостоятельность семиотических претензий на революцию в литературоведении, именно конкретный анализ и классики, и современности дает основания говорить о мнимости научных решений, к которым приходит сегодня французская структурально-семиотическая школа литературоведения.

- <sup>1</sup> Barthes R. Elements de sémiologie. Русский перевод см. в кн.: «Структурализм: «за» и «против». М., «Прогресс», 1975, с. 114—115.
- <sup>2</sup> Greimas A. J. Du Sens. Paris, Seuil, 1970, p. 19.
- <sup>3</sup> Этот тезис подробно освещен в ее работе: «Semeiotiké. Recherches pour une sémalyse», Paris, Seuil, 1969.
- <sup>4</sup> Essais de sémiotique poétique. Paris, Larousse, 1972, p. 208.
- <sup>5</sup> Essais de sémiotique poétique, p. 208.
- <sup>6</sup> Kristeva J. Distance et antireprésentation.— «Tel quel», 1968, № 32, p. 49.
- <sup>7</sup> «La Nouvelle critique», 1970, № 38, p. 34.
- <sup>8</sup> Prévost Cl. Littérature et idéologies. Propositions pour une réflexion théorique.— «La Nouvelle critique», 1972, № 57, p. 17.
- <sup>9</sup> Greimas A. Du Sens, p. 38.
- <sup>10</sup> См. Greimas A. J. Sémiotique et sciences sociales. Paris, Seuil, 1976.
- <sup>11</sup> Cf. «Les Lettres françaises», 1968, № 1243.
- <sup>12</sup> «Les Lettres françaises», 1968, № 1243, p. 12.
- <sup>13</sup> «Les Lettres françaises», 1967, № 1172, p. 1.
- <sup>14</sup> Например: Храпченко М. Б. «Семиотика и художественное творчество».— В кн.: «Контекст 1972». М., «Наука», 1973; Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. М., «Современник», 1973, и др.
- <sup>15</sup> Barthes R. Critique et vérité. Paris, Seuil, 1966, p. 52.
- <sup>16</sup> Barthes R. Sade, Fourier, Loyola. Paris, Seuil, 1971, p. 16.
- <sup>17</sup> Barthes R. Sur Racine. Paris, 1963, p. 157—158.
- <sup>18</sup> Barthes R. Sur Racine, p. 159.
- <sup>19</sup> Cf. The Languages of Criticism and Sciences of Man. The Structuralist Controversy. London — Baltimore, 1970.
- <sup>20</sup> Barthes R. Sade, Fourier, Loyola, p. 11.
- <sup>21</sup> Там же, стр. 7.
- <sup>22</sup> Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Seuil, 1975, p. 50.
- <sup>23</sup> Barthes R. Critique et vérité. Paris, Seuil, 1966, p. 63.
- <sup>24</sup> Подробный разбор этой книги содержится в моей статье «О целях и границах структурального анализа классического текста («С/З» Ролана Барта)», готовящейся к печати, поэтому здесь можно ограничиться общими выводами.
- <sup>25</sup> Greimas A. Du Sens. Paris, Seuil, 1970, p. 17.
- <sup>26</sup> Там же, p. 94.
- <sup>27</sup> Greimas A. Sémantique structurale, p. 53. (La totalité de signification, postulée à un message).
- <sup>28</sup> Там же, p. 69.
- <sup>29</sup> Greimas A. Du Sens, p. 188.
- <sup>30</sup> «Revue internationale des sciences sociales», vol. XIX, P., 1967, № 1, p. 12.
- <sup>31</sup> Greimas A. Du Sens, p. 10 (un faisceau de catégories sémantiques rédundantes sous-jacentes au discours considéré).
- <sup>32</sup> Essais de sémiotique poétique, p. 18.
- <sup>33</sup> Greimas A. Du Sens, p. 94.
- <sup>34</sup> Там же, p. 95.
- <sup>35</sup> Essais de sémiotique poétique, p. 19.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Там же.

- <sup>38</sup> Essais de sémiotique poétique; затем перепечатана в кн.: *Coquet J. C. Sémiotique littéraire*. Paris, Mame. 1973.
- <sup>39</sup> *Rastier Fr. Systématique des isotopies*.— In: *Essais de sémiotique poétique*.
- <sup>40</sup> Там же, с. 35.
- <sup>41</sup> *Essais de sémiotique poétique*, p. 86.
- <sup>42</sup> Сам Растье разъясняет, что «первые парафразы — это транскрипция, составляющая собственно чтение; вторые (в скобках) — глоссы, отсылающие к кодам, превращающие в читаемое само это чтение» (p. 86).
- <sup>43</sup> *Essais de sémiotique poétique*, p. 87.
- <sup>44</sup> Там же, p. 88.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> Там же, p. 92.
- <sup>47</sup> Там же.
- <sup>48</sup> По поводу этого объяснения Растье делает весьма примечательную оговорку: «Мы встречаемся не с одной топической метафорой навигации и письма — от Вергилия до Лотреамона» (p. 99).
- <sup>49</sup> *Sémantique structurale*, p. 53, 72.
- <sup>50</sup> Ср. *Klinkenberg J. M. Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire*.— «Le Français moderne», 1973, № 3.
- <sup>51</sup> *Essais de sémiotique poétique*, p. 106.
- <sup>52</sup> *Kristeva J. Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé «Un coup de dés»*.— In: «*Essais de sémiotique poétique*».
- <sup>53</sup> Там же, с. 212.
- <sup>54</sup> Там же, с. 211.
- <sup>55</sup> Там же.
- <sup>56</sup> Там же, с. 213.
- <sup>57</sup> Там же, p. 216.
- <sup>58</sup> Там же, с. 217.
- <sup>59</sup> Там же, p. 211.
- <sup>60</sup> Там же p. 224.
- <sup>61</sup> Там же, p. 225.
- <sup>62</sup> *Benveniste E. Problèmes de linguistique générale*. Cité par J. Kristeva — *Essais*, p. 225.
- <sup>63</sup> *Kristeva J. Le Texte du roman*. Paris, 1970.
- <sup>64</sup> *Essais de sémiotique poétique*, p. 228. Кристиева цитирует строку из сонета Малларме «Гробница Эдгара По», которую привожу в переводе И. Анненского.
- <sup>65</sup> *Essais de sémiotique poétique*, p. 230.
- <sup>66</sup> О различных, а порой и взаимоисключающих трактовках этой поэмы см. в кн.: *Обломиевский Д. Д. Французский символизм*. М., «Наука», 1973, с. 267—269.
- <sup>67</sup> *Kristeva J. Sémanalyse: condition d'une sémiotique scientifique*.— «*Sémiotica*», 4 (1972), p. 341.



ТЕКСТ И ЗНАЧЕНИЕ <sup>1</sup>

Развитие общественных (гуманитарных) наук в XX в. совпало с распадом рационалистических (картезианских) представлений о субъекте. Марксизм, современная психология и новые взгляды на язык подорвали основы мифа о замкнутом в самом себе, автономном и рациональном субъекте, мифа, который метафизически выражался в психологической теории души, в отрыве языка от мышления, а также в индивидуалистической концепции языка. Миф этот — продукт классической эпохи буржуазного общества, эпохи, когда господствовали общественные отношения изолированных друг от друга мелких производителей, и, по всей очевидности, он несостоятелен в век империализма и социалистических революций.

Отказ от мифа о субъекте может по-разному проявляться, он может вести к разработке нового понятия субъекта (на базе антропологической концепции марксизма), но может означать и отказ от субъекта во всех отношениях. К этому пришел логический позитивизм. Но то же самое мы наблюдаем и в том случае, когда на место «субъекта» ставится «структура» или «язык» в качестве конечной инстанции, конечного принципа всех человеческих проявлений. («Язык,— говорит Барт,— не выражение субъекта... язык — это и есть субъект» <sup>2</sup>.)

Полувековая история философии языка, лингвистики и семиотики показывает, что различные школы были антикартезианскими. Отсюда, конечно, совсем не следует, что ситуация, сложившаяся в рамках новых гуманитарных наук, может быть исправлена возвращением к традиционной метафизике, как считает, например, Хомский, который надеется привести корабль лингвистики назад, в воды картезианского рационализма <sup>3</sup>.

Гуманитарные науки затратили на разработку новых критериев научности столько усилий, что возвращение на прежние позиции было бы слишком накладным делом. Достаточно обратить взгляд в прошлое, чтобы стало ясно, насколько противоречиво протекал сам «антикартезианский», «антипсихологический» поворот и как упорно не хотел сдавать своих позиций «картезианский субъект». В этом отношении поучителен как раз пример Соссюра. Женевский ученый-лингвист вполне справедливо считается основателем современной науки о языке. Разделив понятия «langue» и «parole» (пусть в своем первоначальном виде это разделение сегодня уже неприемлемо), он подчеркивает тем самым, что язык функционирует не под контролем индивидуального рационального начала. В то же время Соссюр остался сторонником психологистической теории значения, сторонником толкования значения как ментальной целостности, и в этом смысле он стал не столько основателем нового течения, сколько продолжателем многовековой традиции.

Если поближе рассмотреть соотношение «langue» и «parole», то можно сделать дальнейшие интересные выводы: «parole», в противоположность «langue» как общественному институту, представляет собой «индивидуальный волевой и ментальный акт», а в этом своем качестве — осуществление комбинационных возможностей языковых элементов. В свете этого процесс составления предложений, представляющий собой в первую очередь комбинацию, и индивидуальная речевая деятельность имеют место в сфере свободных и непосредственных рациональных, ментальных актов, а не в структурной сети элементов «langue», сети, имеющей общественную природу и находящейся вне сознания. Так что фактические языковые продукты и у Соссюра получают объяснение скорее в духе традиционной рационалистической метафизики, что хорошо согласуется с его концепцией природы значения.

Все это накладывает свой отпечаток и на ту программу семиотики, которую поставили перед собой европейские научные круги, ссылаясь при этом именно на Соссюра. Семиология Соссюра в известном смысле — всего лишь эксплицитное осмысление той имплицитной семиотики, которая была невысказанной предпосылкой мета-

физических концепций языка и лингвистики, предпосылкой, коренящейся в традициях европейской культуры. Ядро этой имплицитной семиотики — некритическое и недифференцированное понятие знака как результата жесткого противопоставления чувственного и умопостижаемого, телесного и духовного начал. В этом представлении язык — это совокупность знаков (слов), а знаки воплощают единственное знаковое отношение, то есть каждый из них одним и тем же образом соотносится с физическим миром, располагает значением (отождествленным с фиксированной ментальной целостностью, понятием, с представлением и т. д.)<sup>4</sup>.

Приведенные замечания носят чисто иллюстративный характер; они призваны показать, что в истории современной семиотики то и дело дают о себе знать традиционные точки зрения. В плане же взаимоотношений между лингвистикой и семиотикой это означает, что семиотические теории, которые часто подвергаются обвинениям в заимствовании лингвистических понятий, опираются, собственно говоря, не на лингвистику, а на имплицитную семиотику, которая таится в глубине лингвистического моделирования. К сказанному следует добавить, что частью того же самого понятийного аппарата является референтная теория, или теория денотата, которая в логической плоскости обрела классическую форму в формулировке Фреге<sup>5</sup> и, как это выяснилось позже, — неизбежно ведет к парадоксам<sup>6</sup>.

Подлинное преодоление традиционных представлений о языке и таящейся в них имплицитной семиотики становится возможным в свете признания того факта, что язык может быть понят в категориях поведения и действия, то есть не как витающая вне действительности, призрачная сфера передачи информации, а как реальный элемент воздействия самой действительности. Язык — не только средство приобретения и передачи знаний, но и опредмечивание знаний, происходящее в ее своеобразной структуре, а сверх того — и определенная жизненная форма. Кто умеет пользоваться каким-либо языком, тот пользуется определенной стратегией ориентации в мире, определенной интерпретацией человеческой среды, определенной схемой поведения.

Подобный взгляд, предпосылки которого, по нашему убеждению, заложены в марксистской концепции че-

ловека, был обрисован Вygотским и поздним Витгенштейном. На этой основе аналитическая философия языка, отказавшись от абсолютизации представления о языке как о знаковой системе, разработала эффективные методы анализа повседневного языка.

В сформировавшейся таким образом системе взглядов слова как таковые не имеют референта или денотата: референтность оказывается отношением, возникающим в речевом акте (*speech act*), а не присущим знакам и не заданным наперед со знаком. Слова выполняют референтную функцию в процессе их конкретного использования; выполняют ли действительно — это зависит от соблюдения определенных условий. Вместе с тем отпадает и традиционное представление о значении, вместе с вытекающими из него парадоксами. Значения становится более невозможным описывать подобно предметам, то есть их нельзя рассматривать как такую четко зафиксированную цельность, которая, взятая сама по себе, имеет точно анализируемую структуру. Скорее его (значение) следует понимать как набор предписаний, касающихся использования слов, то есть совокупность тех предписаний, которые определяют, в каких условиях слово выполняет определенные функции, например, при каких обстоятельствах, по отношению к какому кругу предметов можно успешно прибегать к его помощи. Слово функционирует в предложении; предложение — та рамка, в которой вообще могут изучаться традиционно приписываемые слову знаковые отношения (денотация и значение). Наряду с этим, в предложении реализуются основные речевые акты, типологию которых разработал Остин<sup>7</sup>.

Результаты, к которым пришла в своем внутреннем развитии аналитическая философия, создали, вне всякого сомнения, зияющий разрыв между философским и лингвистическим подходами к языку. Потому и мог стать предметом дискуссии вопрос о том, приемлемы (релевантны) ли вообще положения лингвистики для философии языка<sup>8</sup>. Всю относящуюся сюда проблематику нам придется опустить, указав лишь *de facto* на различие между двумя способами подхода. В данный момент одна сторона представлена теорией использования позднего Витгенштейна и Остина, а другая — опирающейся на порождающую грамматику семантикой, ко-

торуую большинство языковедов, исходя из изменений, происшедших в порождающей грамматике, считает уже интегральной частью лингвистического описания и которая стремится моделировать неотъемлемую структуру значения любого термина языка. Это стремление, впрочем, также нередко выступает с попыткой философского осмысления, а точнее — пытается, опираясь на технический аппарат языкознания, дать и философское представление о значении. Если обратиться к истории вопроса, то первым начинанием в этой сфере была модель Каца и Фодора<sup>9</sup>. Хотя она и была встречена острой критикой, тем не менее представители генеративной лингвистики, в том числе и большинство критиков этой модели, следуют заложенным в ней принципам. Этот языковедческий подход не учитывает достижений витгенштейновского анализа, поэтому сторонники его возвращаются к традиционным представлениям о значении, если даже явно и не отождествляют значение с какой-то целостностью (не высказывают мнения о природе значения). О «традиционных представлениях» мы говорим здесь в том смысле, что значение они рассматривают как неизменную, неподвижную структуру, семантический же компонент грамматики трактуют как модель замкнутой в самой себе, в принципе поддающейся точному описанию системы. Если они и не отождествляют улавливаемую ими структуру с определенной целостностью, то это еще не означает, будто из метода и из скрывающихся за ним принципов не следует предполагаемое наличие своеобразной целостности: это лишь означает, что вопрос о «природе» этой целостности они оставляют открытым. Таким образом, теорию языка, разработанную Витгенштейном и Остином, они объявляют неправильной, не пытаясь спорить с ней; не задаваясь вопросом о том, «какой тип формального выражения значения был бы адекватным, если бы Витгенштейн и Остин оказались правы»<sup>10</sup>.

А такой вопрос, будь он задан, несомненно, привел бы к плодотворным результатам и способствовал бы тому, чтобы теория о языке как реальном действии обрела бы форму, поддающуюся и научной проверке. В то же время нельзя не видеть, что и методы аналитической философии применимы лишь в довольно узких пределах. Говоря точнее, аналитическая школа вывела свои

принципы из анализа определенного круга языковых явлений и остановилась на том же рубеже, что и все прочие школы в языкознании. Рубеж этот — предложение. Методы анализа предложения, разработанные аналитической философией, включают в себя адекватные принципы в освещении таких проблем, как отношение логических и грамматических структур (суждение и предложение), специфика логических взаимосвязей в естественном языке, логика пресуппозиций, референтность и предикативность как речевые акты и т. д. Однако весьма сомнительно, чтобы при помощи этих методов можно было пойти и дальше. А ведь действительная языковая продукция чаще всего выражается в форме текста.

Совокупность предложений сама по себе, очевидно, еще не образует текста; точнее — не образует единого текста. Должен существовать какой-то организующий принцип, на основе которого текст становится тождествен самому себе как своеобразное не редуцируемое далее единство. Итак, в чем же состоит этот организующий принцип?

Вопрос этот, как и следовало ожидать, относится к пробелу в теории. И заполнение этого пробела — самая, может быть, важная задача, стоящая в наши дни перед семиотикой. Таким образом, семиотика вклинивается между лингвистикой и философией языка, конституируя себя как такая теория, такой метод использования практических приемов, который исходит не из гипотетического абстрактного понятия Знака и ставит своей целью не статическое закрепление общих и потому ничего не говорящих законов всех знаковых систем, а исследование знаковой «продукции» как находящихся в постоянном движении, проникающих друг друга, но не сводимых друг к другу типов деятельности, выявления семиозиса как практики, объективирующейся в текстах. Одна из предпосылок, связанных с такой целью, выражается в том, что невозможно существование общего понятия знака, которое охватывало бы в себе все явления семиозиса: ведь эти явления образуют не какой-либо особый, автономный мир, витающий над действительностью, а представляют собой продукты самого процесса реальной жизни и вместе с тем его конститутивные условия.

Семиотические исследования последнего десятилетия все более движутся в указанном выше направлении; особенно это заметно в работе отдельных итальянских и французских семиотиков. Если не очень сильно сопротивляться «рефлексу обобщений», всегда чреватому известным огрублением, то можно даже говорить об итальянской и французской школах.

В концепциях этих двух школ прежде всего заслуживает внимания критика понятия знака и, в связи с этим, подчеркивание социальной и идеологической ангажированности семиотики. Ж. Деррида, например, осуществил свою «критику знака» под тем углом зрения, который проливает свет на связь между понятием знака и европейской метафизикой. Эпоха «знака», по его мнению, это эпоха «логоса», в том смысле, что в глубине проблематики европейской метафизики таится определенное представление о знаке, неразрывно связанное с концептуализацией проблемы тела—души<sup>11</sup>. Тем самым Деррида подходит с хирургическим скальпелем к той системе предположений, которую мы называли выше имплицитной семиотикой.

Подобные же мотивы могут быть обнаружены в попытке Ю. Кристевой построить семиотику как «критическую науку» и как «критику науки»<sup>12</sup>. Эта семиотика уже в своем названии отличается от неопозитивистской семиотики, тесно переплетающейся с традиционной метафизикой и оперирующей жесткими, абстрактными понятиями. Она получила название «семанализа» (*sémanalyse*), которое должно показывать, что текст она изучает как место возникновения значений. Таким образом, она имеет дело не с готовыми значениями, не с сосюровским знаком, трактуемым как единство «означающего» и «означаемого», а с самой той работой, с тем процессом «дифференциации, расслоения и конфронтаций», который происходит в языке, предшествуя появлению любого значения и который носит непере译имое название «signifiante». Таким образом, «нужно проникнуть за сферу означающего, субъекта и знака, равно как и за грамматическую структуру речи», до той самой точки, где находятся вместе корни всего того, «что в языке будет иметь значение»<sup>13</sup>. Место возникновения значений, то есть текст, к толкованию которого Кристевой мы еще вернемся, ведет в двух направлениях: во-

первых, к означающей системе (здесь упор делается на системе означающей, на структуре, которая еще не имеет значения); во-вторых, к общественному процессу, часть которого он образует как речь.

Совсем с другой точки зрения разработал критику традиционного понятия знака У. Эко. Здесь мы напомним только о его полемике, направленной против референтности, в результате которой он смог определить значение как «культурную» единицу<sup>14</sup>, или о его исследованиях в области иконических знаков, одним из теоретических выводов которых было доказательство противоречивого, тавтологического характера понятия «иконического знака»<sup>15</sup>. Для нас здесь особенно существенны те моменты, которые связаны с его гипотезой о «безграничном семиозисе» или об отношении между частными семиотическими системами и целостным семиотическим полем. Принцип «безграничного семиозиса» выражает то, что значения никогда не застывают в замкнутую и окончательную систему, поскольку мир знаков в процессе коммуникации находится в постоянном движении, структура кодов непрерывно перестраивается. Поэтому семантические модели Каца и Фодора вполне закономерно становятся иллюзорными. Здесь мы имеем дело с такой критикой, исходные идеи которой соответствуют полемическим доводам философов-аналитиков. Однако, в отличие от них, эта позиция не отказывается от широкого анализа языка, не ограничивает задачу исследователя кропотливым анализом миниатюрных языковых явлений. Все это не означает, что «система» — это в целом некое химерическое понятие. Речь идет лишь о том, что всякая система частична, что в систему организуется всегда лишь одна какая-то отдельная часть мира знаков, тогда как семиотическое поле, охватывающее социально-историческую практику и культуру в целом, исторически открыто.

Этот пересмотр роли семиотики, который (как свидетельствуют приведенные выше примеры) есть следствие справедливого недовольства позитивистским наукообразием, не означает, что названные авторы предлагают ясную во всех отношениях альтернативу. В полемику Эко против референтности вкрадываются логические ошибки, что ведет к нечеткости в понимании отношения между логическим и семиотическим анализом<sup>16</sup>.



Еще более серьезные возражения могут быть выдвинуты против концепции Кристевой, поскольку предлагаемый ею «семанализ» — в отличие от семиотики Эко, который в качестве конечной цели стремится выявить принципы организации содержания, — слишком выдвигает на первый план вопросы «означающего». Эта позиция связана с тем способом, которым Кристева отбрасывает «картезианский субъект». В философском плане она не становится на сторону какого-либо нового понятия субъекта, а высказывает такие взгляды, в рамках которых нет места субъекту вообще, ни в каком позитивном смысле.

В своих заметках по теории текста, которые призваны определить также и задачи литературной семиотики, Кристева, исходя из Малларме, делает своим программным тезисом утверждение, что у текста «нет автора», то есть «нет субъекта». Текст — продукт анонимного процесса, в котором не может быть речи о телеологическом или каузальном отношении «создающего» и «созданного», «причины» и «следствия». Текст — продукт анонимного процесса в том смысле, что его субъект «объективируется в законах и через законы означающего»<sup>17</sup>. Семанализ, в котором сняты субъект и знак, «открывает область, где эти вещи еще не существуют». «Проблематика разрабатываемости и генерализации разума», таким образом, всасывается «теорией означающего», контуры которой могут быть намечены на основе указаний Фрейда. (В действительности же Кристева использует в качестве теоретической базы не столько концепцию Фрейда, сколько ее интерпретацию Лаканом или же попытку Альтюссера синтезировать Фрейда и Маркса.)

Семанализ Кристевой в настоящий момент — это не более чем благое намерение; автор которого еще не смог пойти дальше эклектического сочетания теоретических исходных пунктов (порождающей грамматики, «аппликативной модели», французского структурализма, марксизма и «лаканизированного» психоанализа), несущих в себе новые критерии научности. Едва ли можно при помощи этого аппарата понятий обосновать семиотику, содержащую в себе и критическую гносеологическую функцию, которая, по мнению Кристевой, станет эффективной формой преодоления буржуазной идеоло-

гии. Эклектически подобранные средства расходятся с намерением, что проявляется в виде противоречий между формой и содержанием. Семанализ получает исключаящие друг друга определения: он представлен то как критика, то как самокритика, основа гносеологии марксизма, основа диалектического материализма, или как сама материалистическая философия. Вместе с тем он претендует на статус логики и даже диалектической логики<sup>18</sup>.

Точно так же появляется и противоречие между заслуживающими одобрения целями и способами их достижения,—тогда, когда Кристева, говоря о понятии текста, утверждает, что оно «не может быть сведено к известным категориям языка коммуникации, предмета языкознания». Откуда следует, что «законы коммуникативного лингвистического значения» нельзя принять «как единственно справедливые законы любого означающего акта»<sup>19</sup>. С этим бы можно было согласиться, если под абсолютизацией «законов коммуникативного лингвистического значения» Кристева имела бы в виду ту теорию, которая единственной функцией языка считает сообщение заранее имеющегося мысленного содержания, то есть в рациональном смысле толкуемую информацию,—в рамках этой теории слово, действительно, воспринимается лишь как тень вещей, а не как реальное действие, произведенное в мире вещей.

Однако выводы Кристевой можно понимать лишь в том плане, что, с одной стороны, она делает уступку этой традиционной концепции, считая передачу информации, коммуникацию, особой сферой, адекватное описание которой дает языкознание, а с другой стороны, постулирует некую среду, не зависящую от всякого рода коммуникации и субъективности и представляющую собой мир самодовлеющей структурализации означающего, где организация текста, его продвижение от так называемого «генотекста» до «фенотекста», разделение и противопоставление конститутивных элементов текста представляет собой самополагающий, сводимый лишь к своим собственным причинам процесс. Это приводит к радикальному разделению разнотипных языковых явлений и функций, к выделению текста из языка, и положение несколько не меняет парафраза Малларме, что текст, хотя он и чужд языку, находится не вне языка.

Кристева стремится преодолеть картезианскую метафизику отрыва мышления от языка, метафизику субстанциональной самостоятельности мышления. Но невольно она воспроизводит конструкцию этой метафизики: коммуникация становится вторичным явлением по отношению к изначально данному глубинному слою означающего, слою, который является местом генерализации языка.

В свете этого лишь пустым формальным различием становится то обстоятельство, что слой, предполагающий сам себя, не картезианское *cogito*, находящееся в сознании самого себя, а в психоаналитическом смысле взятое подсознательное, которое уже представляет пресемиотическое состояние. Тут в значительной мере сказывается эклектизм, под знаком которого Кристева употребляет модель порождающей грамматики. Ведь, собственно говоря, она берет модель, созданную на базе монологической и субъективной концепции, отбрасывая рациональный субъект, который является логической предпосылкой этой модели. А то, что она ставит на ее место (то есть подсознательное как означающее), вольно или невольно берет на себя ту же самую функцию, становится частью оппозиции «внешнего» и «внутреннего». Другими словами: противопоставление коммуникативного языка и текста равнозначно метафизическому противопоставлению внешнего мира и субъективного мира.

Поэтому есть смысл вернуться к коммуникации как универсальному понятию. Конечно, понимая под ней не передачу заранее данных мыслей, а своеобразный тип общественного взаимодействия, описанный социологией и социальной психологией. Такой подход не исключает из нашего концептуального аппарата подсознательное как сферу выработки разума, но ставит его в функциональную зависимость от общественных отношений, от интерперсональных связей. В свете сказанного нет особой нужды доказывать, что таким образом мы отнюдь не возвращаемся к тому, что Кристева считает абсолютизацией «законов коммуникативного лингвистического значения». Коммуникация не обязательно — и даже не в первую очередь — рациональный процесс: ведь она охватывает всю шкалу (взятых в социально-психологическом, а не в логическом смысле) метакоммуникативных актов. Подсознательные механизмы образуют часть

той структуры личности, которая в ряду коммуникативных актов организуется как интериоризация межперсональных связей. Язык — кристаллизационная точка организации личности; но само собой разумеется, что это относится только к языку коммуникации. Поэтому-то «не могут быть сведены к самим себе» принципы генерализации текста, механизмы выработки разума. Если они и обретают относительную независимость, тем не менее могут быть поняты лишь со стороны коммуникации.

Если возвратиться к более широкой точке зрения на коммуникацию и общественное междудействие, то мы окажемся в гармоническом согласии с тем представлением, что вербальное действие — такое же действие, как и любое другое. (В последнее время во французской лингвистической и семиотической литературе появились — вслед за начинанием Э. Бенвениста<sup>20</sup> — попытки объяснить и освоить эту точку зрения и вообще категории аналитической философии языка. Работа, ведущаяся в этом направлении О. Дюкро и Ц. Тодоровым<sup>21</sup>, значительна уже потому, что философы-аналитики, как известно, исследовали только выражения английского языка, так что многие сомневаются в универсальной значимости их философских выводов. Приложение их методов к новой языковой сфере в связи с этим представляется чрезвычайно ценным.)

Как было показано выше, Кристева видит задачу семиотики в концептуализации означающего, «пронизывающего» структуры коммуникативного языка. То, что семиотика вообще способна осмыслить этот процесс выработки разума, в значительной мере возможно, по мнению Кристевой, благодаря тому, что определенная литературная практика выносит на поверхность и употребляет более глубокие функции, не сводимые к коммуникативным структурам. Эта литературная практика связана с именами Малларме, Лотреамона, Арто и т. д.

В связи с этим напрашиваются два замечания. Утверждение Кристевой, с одной стороны, внушает мысль, что значение семиотического анализа литературных текстов может выходить за пределы литературных явлений: ведь и литературные тексты порождаются таким глубинным механизмом, который действует согласно общим законам означающего, предшествуя какой бы

то ни было специфической семиотической структуризации и передаче значений. С таким выводом, в основном, можно согласиться; мы и сами считаем, что литературная семиотика закономерно дает и общезначимые выводы, поскольку в разрезе своего специфического подхода позволяет заглянуть в механизм действия языка в целом. Этим мы, естественно, не сказали ничего нового. Jakobson, например, высказывал в точности эту же самую мысль, определяя отношение лингвистики и поэтики, что в то же время давало возможность создать определенную типологию языковых функций<sup>22</sup>.

Неверно было бы считать, что язык может быть только предметом языкознания. Как замечает, в частности, и Тодоров, «знание литературы и знание языка симультанны, о литературной речи мы можем говорить лишь в той мере, в какой вообще о слове, и наоборот». Это не значит, что изучение литературы подчиняется лингвистике, ведь «любое знание о языке может быть полезным в одной и той же степени, все равно, исходит ли оно из психоанализа или из антропологии, из лингвистики или из философии»<sup>23</sup>.

Второе наше замечание в связи с приведенным выше высказыванием Кристевой носит следующий характер. Семиотику она связывает с определенной литературной практикой, то есть с некоторыми течениями определенного периода в истории литературы. Таким образом, если с точки зрения взаимоотношений языка и литературы семиотика получает соответственно широкие горизонты, то в плане материала и базы для обобщений сфера ее действия весьма ограничена. Это подтверждается и собственным ее высказыванием, которое гласит, что «понятие текста мы применяем в первую очередь к так называемой современной литературе, которая порывает с кодом классической репрезентации»<sup>24</sup>.

Хотя Кристева не исключает из круга явлений, к которым приложимо ее понятие текста, и некоторые классические тексты, однако, и у нее (как и у остальных членов группы «Тель кель») ощущается, что теория слишком явно скроена по меркам модернизма. Французская семиотическая школа дала немало примеров того, как семиотика, литературная критика и сама литература неразрывно переплетаются между собой. Этим мы приближаемся к тому, что Барт говорил относи-

тельно структурализма: структурализм — это, собственно говоря, деятельность, причем такая деятельность, которая смысляет все «практические различия» между научным структурализмом, литературой и вообще искусством<sup>25</sup>. Здесь уже речь идет не только о том, что литературные тексты — поле действия общих закономерностей языка, а потому эти закономерности могут быть освещены и со стороны литературной семиотики; речь идет и о том, что искусство, критика, теория растворяются в общей среде, носящей их, — в языке. Точнее — в «письме» (*écriture*), так как Барт это понятие вводит для характеристики той деятельности, которая все это производит.

«Письмо» в толковании Барта организует означающее не на плоскости, но сообщает ему «объем», как бы сообщает ему иерархическое членение. Из-под этой слоистой структуры никогда не выйдет первоначальный фундамент, потому что «письмо» (в противоположность «стилю») не терпит противопоставления формы и отличающегося от формы фундамента. «Письмо» — создание языка, а тот, кто творит язык (например, Сад, Лойола или Фурье), «не говорит ничего». Таким образом, «письмо» — не коммуникация, а бесконечное движение в пространстве означающего («обезграничение» языка)<sup>26</sup>.

Уже из этого метафорического описания становится ясным, что понятие текста у Кристевой в основном соответствует тому, что Барт называет «письмом». Когда Барт пишет, что литература не высказывает словесно не выражаемого, но и не говорит словесно выражаемого, — по сути дела он формулирует уже известную из выше-сказанного мысль, что текст создает себя в сфере, совершенно не зависимой от «языка коммуникации».

Очевидно, нетрудно было бы найти критические аргументы против той практики, которая строит семиотические понятия в соответствии с особенностями текстов определенного типа и в то же время смысляет границы между художественной практикой и теоретическим объяснением. Однако, не вдаваясь в полемику, целесообразнее было бы — теперь уже опираясь на сказанное — вернуться к проблеме отношений различных взглядов на семиотику, лингвистику и вообще на язык. Общеизвестен и много комментировался взгляд Барта,

что следует, перевернув положение Соссюра, рассматривать семиологию как часть языкознания. Этот взгляд не приемлем, но только потому, что не приемлема сама постановка вопроса у Соссюра.

Семиотика — это не часть языкознания, но и языкознание — не часть семиотики. Однако те явления, которые составляют не единственный, но самый важный, самый широкий предмет семиотических исследований, — это феномены языковые. Если Барт хочет сказать это, то он прав. И кажется, он хочет сказать именно это, когда утверждает, что семиотика берется изучать «крупные значащие единицы речи», способствуя тем самым сближению исследований, осуществляемых в антропологии, социологии, психоанализе и стилистике и ориентированных на понятие значения<sup>27</sup>. «Крупные значащие единицы речи» — это единицы, выходящие за пределы предложения, организующиеся на уровне текста, единицы, комплексность которых до настоящего времени создавала непроходимое препятствие на пути научного описания.

Этот пробел семиотика заполняет не таким образом, что становится над другими науками или подчиняется какой-либо науке, — но являясь характерной пограничной наукой, объединяющей различные подходы.

Есть ли возможность выявить принципы организации текста, найти формальные признаки текстового единства? Вопрос обычно ставят в таком виде: можно ли истолковать создание текста как индивидуальный, то есть сознательный и свободный акт, или же это независимый от национального субъекта процесс, подчиняющийся лишь законам означающего. Эта постановка вопроса, которая, отражая метафизическую дилемму между сохранением картезианского субъекта и его абсолютным отрицанием, требует четкого выбора между субъективизмом и объективизмом — открывает путь лишь для односторонних ответов. Семиология Барта и «семанализ» избирают второй вариант. Это выражается в утверждении, что «писателю не остается ничего, кроме вариаций и комбинаций; то есть — нет творцов, есть только комбинаторы»<sup>28</sup>. И это выражается еще и в том, что семиотика становится семиотикой означающего. Отрицание креативизма с позиций структуралистского объективизма, несомненно, улавливает тот факт, что

писатель подчиняется ряду сил, независимых от его воли: ведь ему приходится признать ограничивающие его правила языка, разного рода условия (общественные, идеологические и т. д.), превосходящие его субъективные желания. Однако текст является и воплощением определенного сознательного намерения, телеологии. Разве признание этого означает воскрешение креативизма? Разве нет выхода из ловушки между прозрачной рациональностью и подсознанием? Верно ли, что третьего не дано?

Сам эмпирический материал, множество имеющихся в нашем распоряжении текстов, да и наивная интуиция подсказывают третий ход. В языке воплощается диалектика подсознательного и сознательного, и к чем более высоким единствам мы обращаемся, тем более приходится считаться со вторым моментом. То же самое можно сказать об отношении гомогенности и гетерогенности: чем о более широких и общих единицах идет речь, тем более определяют их конкретную организацию не только языковые, но и психологические, когнитивные, идеологические и исторические условия. Оригинальность текста в конечном счете выступает как результат совокупности всех этих условий. Задача теории здесь, очевидно, состоит не в том, чтобы дать общую формулу текста как сочетания гетерогенных компонентов, но в том, чтобы вскрыть те принципы, в свете которых отношение различных компонентов и транспозиция их на символическую плоскость поддаются анализу и на уровне конкретного текста. Таким образом, задача заключается в том, чтобы вскрыть: как можно одновременно учитывать подсознательное и сознательное, подчиняющийся собственным законам символизм и телеологию,— без этого текст, как и никакая другая человеческая объективация, не может возникнуть. Те формальные критерии понятия текста, которые мы имеем, возможность которых исследуем, лишь тогда могут быть применены научно, когда мы сможем поместить их в этом измерении.

Модель, которая удовлетворяла бы и этому требованию — то есть «третий выход», — пока что существует в лучшем случае лишь в самом первом приближении. Основы его скорее всего будут заложены семантическим анализом; это означает, что нерасторжимую



целостность текста мы надеемся выяснить не путем распространения синтаксических структур, известных из предложения. (Одной из вариаций такого решения явилась бы концепция Каца и Фодора, которая гласит, что текст — это, собственно говоря, «длинное предложение», части которого, представляющие собой «предложения-ядра», связаны между собой прономинально и с помощью связующих слов<sup>29</sup>.) Если семантическая проблема появляется на уровне предложения как часть синтаксиса, то на уровне текста отношение становится обратным: организующим элементом становится уже семантический компонент, извлеченный из синтаксической структуры предложения. (Однако не исключено и то, что в противоположность ранней теории Хомского уже на уровне предложения центром лингвистического описания может быть семантика, то есть известные из порождающей грамматики трансформации и деривации прямо служат соединению семантической репрезентации и поверхностной структуры.)

Постановка семантики в центр теории текста удовлетворяет и тому требованию, когда подсознательный символизм и сознательную репрезентацию действительности следует улавливать одновременно, делая частью единого объяснения. Семантика может быть тем соединительным элементом, который привязывает генерализацию текста в «сфере означающего» к реальной общественной практике и к когнитивным структурам, несомым ею.

Встает, однако, вопрос: какова должна быть эта семантика? Очевидно, она не должна находиться в противоречии с тем воззрением, которое объясняет языковые явления через категории практики, поведения, речевых актов. Если это так, то такой подход не может стремиться к построению такой глобальной семантической структуры, эманациями которой были бы действительные языковые высказывания. Наше последнее замечание выражает недоверие по отношению к компонентной семантике (типа Каца и Фодора), которая исходит из гипотезы, что в результате разложения значений слов может быть составлен список элементарных единиц значения, а эти единицы в качестве «семантических категорий», «семантических маркеров» или «различительных признаков» могут быть построены в иерар-

хическую систему и будут служить единым критерием в каждом конкретном случае употребления слова при характеристике его значения.

Контуры такой теории текста, которая объясняет цельность текста при помощи семантических зависимостей, набросал Греймас. «Структуральная семантика»<sup>30</sup> Греймаса тоже носит «компонентный» характер: иерархия «сем», «семем» и «классем», которой он характеризует структуру значения, напоминает анализ при помощи «семантических маркеров». Недоверие к компонентной семантике не может рассеять в наших глазах и эта модель, хотя она и вводит такое важное операторное понятие, как «изотопия». В специальном семиотическом смысле изотопия — категория формы содержания. (Тот языковый уровень, который Ельмслев называет формой содержания, у Греймаса — семиологический уровень: «семы», как элементарные различительные признаки значения, комбинируясь с так называемыми «контекстуальными семами» или «классемами», организуются здесь в «семемы», а эти последние в процессе языковой реализации проявляются в «лексемах».) Семиологическую изотопию порождает проявление различных семем, если каждая из них содержит хотя бы одну сему или группу сем, которые имеются в так называемой «ядерной» части и других семем. Если даже между семемами отсутствуют элементарные логические связи, общие семы или группы сем создают однородное поле (изотопию).

Для того чтобы какой-то текст стал текстом, он должен располагать хотя бы одной изотопной плоскостью. В тексте, конечно, можно обнаружить и несколько изотопий, тогда текст может быть «прочитан» (интерпретирован) по-разному. Если между многозначными (полисемичными) лексемами, которые именно благодаря полисемии могут быть прочитаны в нескольких изотопных плоскостях, мы найдем хотя бы одну лексему, которую можем разместить только в одной изотопии, то эта изотопия может рассматриваться как автономная. Если же будет обнаружена такая лексема, которую мы не сможем прочесть в плоскости ни одной из известных ранее изотопий, тогда можно сделать вывод, что текст содержит одну, еще не известную изотопию.

Изотопии предполагают одна другую; переход от одной к другой обеспечивается теми полисемическими лексемами, которые охватывают каждую плоскость<sup>31</sup>.

Таким образом, мы получаем здесь один из возможных формальных критериев единства текста; а вместе с тем — новые точки зрения в традиционной проблематике многозначности художественного творчества. То банальное утверждение, что художественное произведение обладает — в определенных изменчивых границах — возможностью бесчисленных толкований, дополняется в этой теории некоторыми уточняющими моментами, способствующими уточнению, конкретизации основных направлений художественного анализа и прочтения.

Беда лишь в том, что, в свете сделанных ранее замечаний, расщепление значений слов, то есть семический анализ семем, произволен. Теоретически невозможно определить перечень тех элементарных семантических признаков, в качестве комбинации которых можно толковать все возможные семемы. (Как показал Витгенштейн, нет естественной границы для того, чтобы единицу значения нельзя было бы разложить на еще более простые элементы.)

Учитывая современное состояние исследований, наиболее приемлемым нам кажется тот путь — это может служить теоретическим выводом нашей статьи, — на котором, пользуясь результатами семического анализа как гипотезой, исследователи сделали бы критерием сопоставления и отождествления текстов различные типы изотопий. Обращение к теории сем позволит постоянно иметь перед глазами тот вывод, что анализ всегда может быть продолжен и углублен, что при выделении каждой новой группы сем весь ход анализа меняется и ретроспективно. Главное же: этот метод содержит в себе предпосылку того, что соотнесение лексем с такими-то и такими-то семемами и разложение их на данные семы — все это справедливо лишь в данном тексте, в данном литературном произведении. Другими словами: возможно, что одна и та же лексема в разных текстах совсем по-разному может быть разложена на элементарные единицы. Это равнозначно тому, что тексты, особенно литературные тексты, сами создают свой семантический мир, а не комбинируют готовый набор сем,

существующий где-то вовне. Они не отражают некоего глобального семантического мира, структуризованного вплоть до самых элементарных единиц значения, потому что такой мир не существует.

- <sup>1</sup> Настоящая работа, исходя из предпосылок философии языка, подвергает критическому рассмотрению некоторые кардинальные положения, прежде всего, французской семиотической школы, и вместе с тем пытается продвинуться в разработке и решении спорных вопросов (главным образом связанных с задачами семиотики и литературной семиотики и с понятием текста). Понятия «семиотика» и «семиология» мы считаем синонимами, по тем же причинам, которые в другом месте изложил У. Эко (см. *Le forme del contenuto*. Milano, Bompiani, 1971).
- <sup>2</sup> *Barthes R. Critique et vérité*. Paris, Seuil, 1966, p. 70.
- <sup>3</sup> *Chomsky N. Cartesian Linguistics*.— A chapter in the history of rationalist thought. New York, Harper and Row, 1966.
- <sup>4</sup> Более подробно см.: *Kelemen Janos. Az ideák jelei* (Locke nyelvlmélete).— In: «Valóság», 1973, № 12, 738—39.о.
- <sup>5</sup> *Frege G. Über Sinn und Bedeutung*: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, v. 100, 1892, S. 25—50.
- <sup>6</sup> См. *Strawson*. In: *Philosophy and Ordinary Language*. Ed. by Ch. E. Caton. Urbana, Illinois University Press, 1963, p. 162—194.
- <sup>7</sup> См. *Austin J. L. How to do things with words*. Oxford University Press, 1962.
- <sup>8</sup> «*Philosophy and Linguistics*». Ed. by Colin Lyas. London, Macmillan and Co., см.: Editor's Introduction, p. 11—39.
- <sup>9</sup> *Katz I. and Fodor I. The Structure of a Semantic Theory*. In: *Katz I. and Fodor I. The Structure of Language—Reading in the Philosophy of Language*. N. Y., Prentice Hall, 1964, p. 479—518.
- <sup>10</sup> *Caton Ch. Overview, Semantics. An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics and Psychology*. Ed. by Danny D. Steinberg and Leon A. Jakobovits. Cambridge University Press, 1970, p. 13. (В дальнейшем: Steinberg — Jakobovits.)
- <sup>11</sup> *Derrida J. De la Grammatologie*. Paris, Minuit, 1967, p. 24.
- <sup>12</sup> *Kristeva J. Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969, p. 27—43. (В дальнейшем: *Kristeva J. Semeiotiké*.)
- <sup>13</sup> *Kristeva J. Semeiotiké*, p. 9.
- <sup>14</sup> *Eco U. A Semiotic Approach to Semantics*.— In: *Versus 1*. (В дальнейшем: VS).
- <sup>15</sup> *Eco U. Introduction to Semiotics of Iconic Signs*.— In: VS, 2.
- <sup>16</sup> *Kelemen J. Sémiotique et analyse philosophique du langage*.— In: VS, 7. В личном ответе на эту статью У. Эко сообщал, что в его работе, опубликованной в VS, 1, а также в труде «*Le forme del contenuto*» он внес изменения в свою концепцию. См. также: *Kelemen J. The Semiotic Conception of VS*.— In: *Semiotica*, v. 11, 1974, № 1.
- <sup>17</sup> *Kristeva J. Sémanalyse et production de sens*.— In: *Essais de sémiotique poétique*. Ed. par A. J. Greimas. Paris, Larousse, 1972, p. 220. (В дальнейшем: *Essais*).
- <sup>18</sup> *Kristeva J. Semeiotike*, p. 20—21.

- <sup>19</sup> *Kristeva J.* Essais, p. 212.
- <sup>20</sup> *Benveniste E.* La philosophie analytique et le langage.— In: Problèmes de la linguistique générale. Paris, Gallimard, 1966; см. также рус. перевод: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., «Прогресс», 1974.
- <sup>21</sup> *Todorov T.* Recherches sémantiques.— «Langage», № 1, Paris, 1966, p. 6—42; *Ducrot O.* Problèmes de l'énonciation.— «Langage», № 17, Paris, 1970, p. 3—11.
- <sup>22</sup> *Jakobson R.* Linguistics and Poetics.— In: «Style in Language». Cambridge, 1960. См. также рус. перевод «Лингвистика и поэтика».— В кн.: «Структурализм: «за» и «против». М., «Прогресс», 1975.
- <sup>23</sup> *Todorov T.* Poétique.— In: *Ducrot O., Todorov T.* Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Seuil, 1968, p. 107.
- <sup>24</sup> *Kristeva J.* Essais, p. 212.
- <sup>25</sup> *Barthes R.* A structuralista aktivitas.— «Helikon», 1968, № 1, p. 102.
- <sup>26</sup> *Barthes R.* Sade, Loyola, Fourier. Paris, Seuil, 1971, p. 10.
- <sup>27</sup> *Barthes R.* Eléments de sémiologie.— In: Le degré zéro de l'écriture. Paris, Gonthier, 1964, p. 81. См. рус. перевод «Основы семиологии» в кн.: «Структурализм»: «за» и «против».
- <sup>28</sup> *Barthes R.* Saggi critici. Torino. Einaudi, 1966, p. XIV.
- <sup>29</sup> *Lakoff G.* On generative semantics.— In: Steinberg — Jakobovits, p. 232—96.
- <sup>30</sup> *Greimas A. J.* Sémantique structurale. P., Larousse, 1966.
- <sup>31</sup> *Greimas A. J.* Introduction.— In: Essais, p. 18—19.

О ЗНАЧЕНИИ И КОМПОЗИЦИИ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Литературоведение, благодаря освоению семиотического подхода, вступило в такую фазу своего развития, когда в центре внимания исследователей литературы оказались явления, до сих пор считавшиеся частными с точки зрения практики литературной науки; кроме того, господствовало мнение, что сосредоточение на этих явлениях неизбежно ослабляет внимание к основополагающим закономерностям литературы и к существенным чертам ее общественного назначения. К числу таких явлений относятся знаковые компоненты и глубинная семантика литературного текста.

. Следует, однако, подчеркнуть, что семиотический подход к литературе нисколько не противоречит основным принципам марксистского литературоведения. Семиотика — подобно историческому или социологическому исследованию — может быть как материалистической, так и идеалистической. Марксистское семиотическое (в том числе семантическое) изучение литературы само по себе не ведет к отходу от основных принципов марксизма, так как литература продолжает мыслиться составной частью общественной надстройки, одной из форм общественного сознания. Хотя семиотика уделяет особое внимание внутренней структуре литературного произведения, она вместе с тем включает и важнейший аспект отношения искусства к действительности. Другое дело, что разные семиотики понимают его по-разному. Было бы ошибкой смешивать семиотический научный подход с философской «теорией иероглифов», которую критикует В. И. Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме».

В данной работе мы попытаемся подойти в самой общей форме к проблеме значения литературного произведения. При этом нас, в частности, будут интересо-

вать те аспекты значения, которые связаны с композицией художественного произведения и могут быть схвачены только при рассмотрении произведения как некоего целостного явления, как отдельного художественного мира, соотносимого с действительностью тоже в целом, а не по отдельным элементам, входящим в это произведение.

Такое рассмотрение, конечно, ни в коем случае не означает, что мы считаем произведение абстрактной автономией. Не может быть и речи о существовании «абстрактного» литературного произведения, полностью независимого от общественных условий, благодаря которым оно возникло и в сфере которых выполняет свою общественную функцию<sup>1</sup>.

Но мы не в состоянии анализировать составные элементы литературного произведения — и тем более литературного текста, — охватить и осветить взаимоотношения этих элементов, не исходя из научной абстракции «самостоятельного существования» отдельного произведения. Это самостоятельное существование — нет необходимости лишний раз подчеркивать — относительно. Мы говорим о самостоятельности произведения, будучи убежденными, что его реальное существование может быть только общественно детерминированным. Литературное произведение является в своем общественном бытии открытым, сложным передатчиком человеческих отношений. Это основное положение, однако, не исключает того факта, что оно — объективно существующая реальность и в этом смысле целостное образование, имеющее свои границы. Определенные аспекты произведения можно изучать только в неразрывной связи с явлениями, находящимися за рамками произведения, но имеются и такие, которые могут быть схвачены только внутри его, хотя это вовсе не значит, будто они ничего общего не имеют с общественным бытием произведения. Так, например, диалектическая взаимосвязь и взаимообусловленность составных элементов может быть рассмотрена только в произведении, понимаемом как самостоятельно существующее образование.

Теперь попытаемся охарактеризовать многоступенчатое иерархическое конструирование значения в произведении.

Истории литературы хорошо известно, что значение литературных произведений меняется от одной эпохи к другой, наполняется новым содержанием, то есть литературное произведение приобретает новые оттенки значения и даже новые значения. Но для доказательства многозначности произведения не обязательны даже и такие исторические ретроспективы. Часто вспыхивают горячие споры вокруг произведения, возникающие в большинстве случаев из-за того, что ему приписывается не одно и то же значение, хотя разные толкования могут иметь, конечно, и идеологическую подоплеку.

В данной статье мы не намерены специально заниматься этой особенностью значения, но все же мы укажем на кое-какие моменты истоков многозначности.

Необходимо оговориться; что, признавая многозначность, мы далеки от тех субъективистских интерпретаций, которые можно встретить в некоторых работах, вышедших из недр «новой критики» (в том числе и семиотической). С другой стороны, вопрос значения в литературоведческих работах часто толкуется в кругу проблем единства формы и содержания. Этот вопрос по отношению к форме и содержанию здесь ставится нами несколько иначе, потому что, как было указано выше, круг проблем значения нельзя оторвать от эмпирического текста литературного произведения и тем самым от его языкового материала. Если соотнести значение произведения с дихотомией формы/содержания, то можно считать, что в такой смысловой плоскости оно скорее всего будет принадлежать к содержанию. «Скорее всего», говорим мы, и потому, что значение в одном случае может причисляться к категории содержания, в другой — формы, и мы сталкиваемся с таким непрерывным чередованием содержания и формы, в процессе которого они постоянно переходят друг в друга, что делает просто невозможным их использование для точного анализа сущности значения в литературном произведении. Содержание и форма находятся в ряду более общих категорий, а применяемое нами понятие значения, с одной стороны, является более частным, а с другой — служит средством для иного рода систематизации.

Существенно сложнее обстоит дело с толкованием значения произведения в целом. При этом, однако, воз-



никает некоторая трудность: хотя значение непосредственно связано с текстом, но одновременно оно представляет собой и своего рода абстракцию, как бы «надстройку» над текстом, раскрытие и описание которой требуют множества перекодировок на разных уровнях. Необходимо искать ответ на то, в какой мере значение определяет целостность произведения, какую роль оно играет в формировании произведения как целого. А отсюда новый ряд проблем, ждущих своего разрешения. Поднимается вопрос: можно ли отождествлять значение с идейностью произведения, не дублируют ли они друг друга. Ибо на этом уровне значение выполняет такие функции, которые несомненно входят в сферу влияния идейности. Различие между ними сразу бросается в глаза, как только мы приступим к их анализу, так как оба явления принадлежат к понятийной системе разного логического порядка. Значение и идейность произведения, на наш взгляд, диалектично предполагают друг друга. Значение хотя и не располагает «материальной» субстанцией, относится к непосредственной среде произведения, неотрывно от текста, потому что составляет с ним неразделимое единое целое. Идейность также не независима от текста, но для того, чтобы ее определить, приходится во многом исходить из закономерностей и факторов, существующих вне произведения. Идейность произведения реализуется в коммуникативном процессе всей литературы, следовательно, осветить ее возможно, только полностью описав структуру общественной функции литературы.

Между значением и идейностью литературного произведения существует взаимосвязь, они друг друга детерминируют и дополняют. Идейность литературного произведения опирается и на его значение, она в некотором отношении в процессе создания, формирования произведения определяет его в целом, а, следовательно, и его значение. Семантический анализ значения должен считаться со всеми составными компонентами произведения, в то время как исследование идейности — ставя целью определить место произведения внутри общественной функции литературы — выделяет в первую очередь те элементы и компоненты произведения, которые имеют непосредственное отношение к литературному процессу в целом,

к его эстетическим тенденциям, а также — и не в последнюю очередь — к общественной функции литературы. И этот факт показывает, что идейность произведения — в отличие от значения — мы должны причислить к системе категорий более высокого, более абстрактного порядка. С изучением идейности произведения в сущности выявляются основные пружины его создания, а с другой стороны — проливается свет на воспринимающего читателя, а в более широком смысле — на общественное воздействие произведения. Значение произведения в данном исследовании трактуется как неотъемлемая его часть. Значение произведения, как об этом говорилось выше, определяется и идейностью произведения. Все моменты значения располагают неким идейным рядом.

Чтобы раскрыть идейный мир произведения, необходимо выявить факторы функционирования значения внутри произведения. Это позволяет нам проследить путь компонентов произведения, в их числе и фактов действительности, как они формируются, преобразовываются, как передают свое значение другим составным элементам, и в то же время увидеть, посредством каких закономерностей факты действительности приобретают новое значение в художественном контексте.

Произведение представляет собой такое динамическое единство, элементы которого располагаются не в пассивной последовательности по отношению друг к другу, а взаимно притягиваются и отталкиваются, вступают между собой в отношения господства и подчинения, создавая тем самым внутреннее напряжение. Единство произведения образует своего рода замкнутую систему. Научный анализ в этом внутреннем пространстве выявляет закономерности, определяющие роль и функцию элементов текста. Сплачивающие произведение в одно целое закономерности — по существу трансформационные факторы, которые ставят в определенные отношения входящие в произведение компоненты. Такой целостностью произведения детерминируются в его сложной системе роли различных «языков», стилистических, социальных, тематических явлений, в него включенных. Эти закономерности объективны, они служат не чисто техническим, строительным целям; ими определяется эстетическая действенность произведения.

Многочисленные факторы диалектической связи между отдельными элементами литературного произведения, или же между произведением в целом и его элементами, уже были освещены в литературоведческих исследованиях. Семантический анализ литературного текста открывает новые возможности для выявления и интерпретации динамического единства произведения, взаимосвязи между элементами произведения, внутренней статике этих взаимосвязей, но особенно надежным средством служит при анализе внутренней и взаимной детерминированности композиции и значения.

Значение играет важную роль в создании динамического единства литературного произведения. Однако для того чтобы отчетливее выявить эту роль, необходимо ответить на вопрос о том, какое же место принадлежит значению внутри литературного текста и в каком отношении оно находится к организации художественного произведения; необходимо проанализировать место и роль значения по отношению к языковым и неязыковым знакам. В этом плане представляет известный интерес определение роли значения в знаковых образованиях и интерпретация отношений, связывающих значение с другими составными элементами знака, в работе «Марксизм и философия языка» В. Н. Волошинова. Особенно акцентировал он следующий момент: «то, что делает слово словом — это значение»<sup>2</sup>. Волошинов осознавал, что значение не может существовать само по себе, а лишь благодаря позиции, занимаемой им в знаке: «ведь значение может принадлежать только знаку, значение вне знака — фикция»<sup>3</sup>. Значение неотделимо от знака, потому что «значение есть функция знака, поэтому и невозможно представить себе значение (являющееся чистым отношением, функцией) существующим вне знака, как какую-то особую самостоятельную вещь... Знак есть единичная материальная вещь, но значение не есть вещь, и не может быть обособлено от знака как самостоятельная и помимо знака существующая реальность»<sup>4</sup>. Эти определения Волошинова подчеркивают сложную сущность значения, его непредметность. В то же время значение он считает таким определяющим явлением, без которого знак не может существовать. Важность этих положений обнаруживается во всей своей полноте, когда Волошинов раскрывает

взаимосвязи между знаком и идеологией. Знакообразующую деятельность он относит к сфере идеологии. Он обращает внимание на один из главнейших моментов знаковости, знакового характера, когда следующим образом определяет свой методологический подход: «Нельзя отрывать идеологию от материальной действительности знака»<sup>5</sup>. Здесь правильно указан основной принцип сущности знака, а именно — значение неотъемлемо от знака. Но и здесь главное заключается в том, что знак не может быть нематериальным. Именно такая знаковость характеризует литературное произведение, то есть и для него остается в силе то, что его значение неотъемлемо от литературного текста, должно быть «материально» выраженным. Значение литературного произведения нельзя, следовательно, отрывать от материальности знака, иными словами, от носителя знака. Наша задача — как раз выяснение отношения между ними.

Взаимосвязь значения и композиции проявляется нагляднее всего там, где знаки вступают в отношения друг с другом, соединяются, образуя синтетическую, необратимую последовательность, на основании которых возникают более крупные, сложные знаковые образования: предложение, стилистический оборот, описание, характеристика героя и т. п. (Под композицией мы здесь понимаем, разумеется, не простую последовательность эпизодов, а внутреннюю организацию материала во всей сложности.) Соссюр, анализируя цикл о Нибелунгах, убедительно показывает, что в легенду встраиваются уже готовые элементы, точнее, элементы, сложившиеся еще до возникновения легенды и получившие уже определенное значение, но все эти элементы лишены жизни, пока не попадают в текст. Вот что он пишет: «Благородство как легенды, так и языка вытекает из того, что они вынуждены использовать, соединять элементы, существовавшие до них и обладавшие каким-либо значением, и постоянно черпать из них новый смысл. Здесь господствует суровый закон, над которым стоит задуматься, прежде чем отвергнуть такое понимание легенды: нигде не находим такую жизнь, которая не была бы комбинацией безжизненных элементов, и нигде не видим, что материя была бы чем-то иным, чем вечная пища, которой питается и управляет мысль, не способ-

ная, однако, существовать без нее»<sup>6</sup>. Сказанное о легенде с известными оговорками может быть в общих чертах отнесено и к литературному тексту. Некоторые элементы литературного текста, слова, стилистические обороты, мотивы попадают в литературное произведение с заранее заданным значением. Это значение — своего рода строительный материал более сложного значения текста в целом, и семантическое ядро встроенного элемента приобретает смысл, функцию и новое значение внутри произведения именно благодаря контексту.

Может возникнуть вопрос: не являются ли знаки, входящие в литературные произведения, специфическими, то есть специфически литературными, или их знаковость имеет общеэстетический характер? Легенда, подобная сказанию о Нибелунгах, состоит из элементов, отчасти существовавших до нее в виде готового материала. Так же обстоит дело и с целым рядом знаков, из которых строится литературное произведение. Некоторые из них существовали сами по себе, даже, может быть, не имея никаких специфических особенностей, на основании которых можно было бы их считать «литературными знаками», и, только попав в структуру произведения, приобрели законченную эстетическую функцию. Литературное произведение, которое можно в известном смысле уподобить сложно организованному литературному знаку, само сотворено не только из литературных знаков. (Заметим, что мы далеки от сведения литературного произведения к отдельному «знаку»; но в то же время мы настаиваем на необходимости учета знакового аспекта в единичном литературном произведении, понимаемом как некая целостность.) Понятие литературного произведения требовало бы дальнейших уточнений, так как имеется не одно произведение, части которого и фрагменты воспринимаются «законченными произведениями», как, например, отдельные эпизоды «Золотого осла» Апулея.

Тем самым мы подошли к проблеме отношения произведения как эстетического знака к действительности. Элементы произведения взяты непосредственно из действительности, то есть произведение как знак вырастает из действительности, являясь в то же время трансформирующим фактором ее элементов. В этом смысле художественное отражение объединяет два — взаимно

предполагающих и определяющих друг друга — момента: абсорбцию и трансформацию элементов действительности в процессе создания произведения как эстетического знака.

Из этого следует, что сегменты произведения (уже переставшие быть самостоятельными мотивами, но рассматриваемые изолированно от целого) нельзя считать эстетическими знаками, так как любая часть текста подчинена произведению в целом. В связи с этим составные части литературного произведения (фрагменты текста) не могут существовать в полной независимости друг от друга, потому что, взятые изолированно, располагают ограниченным значением: ведь эстетическая функция и смысл придается им целостностью произведения.

Само собой разумеется поэтому, что когда мы рассуждаем о знаке вообще, мы имеем в виду такие языковые и неязыковые знаки, которые являются составляющими эстетического знака, но сами по себе не могут рассматриваться как литературные или эстетические знаки. Это касается в равной мере и сложных знаков. В качестве методологического принципа мы избрали такой подход, при котором сегментация на знаки во всех случаях производится на основании их эстетической функции.

Сложные знаки создаются таким образом, что составляющие их отдельные знаки посредством своих одинаковых компонентов сливаются воедино. Это может произойти потому, что знак расчленяется на компоненты, и даже простейший знак состоит из множества компонентов; собственно предпосылка возникновения более сложного знака есть как раз способность компонентов знака отделяться друг от друга. На этот момент обратил внимание Тынянов: «На факте же эквивалентов текста можно убедиться, что отправляться от слова, как единого нераздельного элемента словесного искусства — отнестись к нему как к «кирпичу, из которого строится здание», — не приходится. *Этот элемент разложим на гораздо более тонкие „словесные элементы“*»<sup>7</sup>. Эти элементы в различных контекстах получают иную функцию и значимость.

Справедливо заметил Тынянов, что литературоведы нередко упускают «из виду, что в слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций; один

момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита»<sup>8</sup>. Расчленимость и иерархизация элементов знака играют большую роль в создании эстетической сущности литературного произведения. Эта иерархия элементов не раз и навсегда данная, она может изменяться, при этом возрастает значение то одного, то другого элемента знака.

Тынянов использовал этот принцип и для разграничения ступеней развития поэзии: «В ходе поэзии, по-видимому, существует определенная смена таких периодов: периоды, когда в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха, видимо, слабеет, и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха»<sup>9</sup>. Таким образом, мы видим, что в литературном произведении составные элементы знака в различных контекстах, функциях получают различную значимость. Следует отметить, что в отличие от бытового языка в литературном тексте элементы знака получают иную функцию, иную семантику; при этом иногда активизируются такие элементы его, которые в бытовой речи не играют столь существенной роли.

Из соединения составных элементов произведения, их внутреннего отношения рождается значение, то есть возникновение сложных знаков сопровождается возникновением нового значения. И в этом смысле значение неотделимо от отношений между этими элементами, от тех моментов, объединяющих их, которые становятся предпосылкой его формирования. С другой стороны, само значение выступает в качестве предпосылки единства элементов; ведь нарушением упорядоченности элементов, образующих значение, — опущением отдельных из них или их перемещением (конечно, здесь имеются в виду не избыточные элементы) — утрачивается и первоначальное значение, так как оно изменяется.

Таким образом, значение неотделимо от организации элементов текста, следовательно, находится в тесной связи с композицией, поскольку без упорядоченности вообще и не представимо. Оно определяет состав элементов, намечая, а точнее, ограничивая оперативное поле композиции. Эту «власть» значения мы особенно явно ощущаем в тех случаях, когда в результате неудачной

комбинации один из компонентов знака оказывается оторванным от остальных.

Почти до предела в использовании акустического элемента знака доходили поэты, создававшие «заумные» стихи. (Эксперименты Хлебникова и других поэтов в значительной степени способствовали обогащению поэзии, однако сами по себе «заумные» стихи представляют крайность.) К подобному же выводу пришел и Б. А. Ларин: «Эти попытки обратной омонимии показывали, сколь бесплодны такие, опирающиеся только на самостоятельность акустики творения, в которых оркестровка стихов должна доминировать над смыслом. Им суждено бесследно исчезнуть из поэтической практики наподобие забытых мелочей вчерашнего дня: и вместе с этим они доказали, что область семантических эффектов более обширная, более неисчерпаемая, чем область отдельных музыкальных возможностей стиха»<sup>10</sup>. Мы видим, следовательно, что есть такие компоненты знака, без которых нельзя обойтись, потому что без них нет и не может быть литературного текста.

Из приведенного высказывания выясняется, что одним из таких составляющих является «смысл», ставящий границы акустическим комбинациям. Эта граница, конечно, не абсолютна, в новые исторические периоды развития поэзии всякий раз происходит пересемантизация, изменяющая взаимоотношения составляющих знака. Эти изменения всякий раз приводят к новым конвенциям, или они сами порождаются новыми конвенциями, иначе говоря, возникает новое отношение в знаке между «материальным» носителем значения и означаемым, и тем самым образуется новое значение. Это интегрирующее и дифференцирующее движение наблюдается в каждом переломном периоде литературы.

Уровни — как элементы знака — сами по себе не обладают специфическим художественным значением, и, как мы уже могли убедиться, им не обладают даже и сами первоначальные лексические значения, ведь они используются в произведении в качестве «строительного материала». Г. Винокур о роли слова и значении внутри произведения пишет следующее: «...художественное творчество выражается в обработке слова не только как знака, но и как объекта. Этот объект имеет собственную конструкцию, элементы которой в каждом новом поэти-



ческом выражении вновь используются и перегруппируются. Означает ли это, что творческая деятельность не имеет дела со смыслом? Ни в коем случае, потому что смысл здесь выступает как объект, как строительный материал, как одно из звеньев в цепи конструкции»<sup>11</sup>. Лексическое значение он рассматривает лишь в качестве одного из элементов произведения! Если лексические значения мы примем за особый уровень, тогда выходит, что и он не лишен самостоятельного значения.

Барт пишет об этом: «Ни один из уровней не в состоянии сам по себе создавать значение: каждая единица, которая относится к одному определенному уровню, только в том случае приобретает смысл, если может быть интегрирована на более высоком уровне: любая фонема, даже если она может быть точно описана, сама по себе ничего не означает; лишь интегрируясь в слово, она может участвовать в создании значения, а слово, — в свою очередь, интегрируясь в предложение»<sup>12</sup>. Хотя общая теория значения Барта несомненно дискуссионна, данная частная формулировка может быть принята.

В литературном тексте элементы соединяются двояким образом: горизонтально, в результате чего происходит организация уровней, и вертикально, когда тот или иной элемент одного уровня соединяется с элементами других уровней, более того, они образуют неразрывное единство. Поскольку каждый уровень текста обладает своей особой субстанцией, они по-разному организуются в единства, композиция каждого строится по своим законам. Это и получает свое выражение в различных видах художественного творчества, где в каждом на первый план выдвигаются отличные аспекты знаков. В стихах, например, доминирующую роль играют акустические элементы — аллитерация, ритм, рифма и т. п. А в прозе — наоборот, акустические элементы — за небольшими исключениями — выполняют меньшую эстетическую функцию. Здесь выдвигаются на первый план иные факторы — сюжет, тематические единицы. Графический и акустический уровни здесь также не являются полностью иррелевантными, иногда они могут выполнять важную эстетическую функцию. Наряду с горизонтальной организацией уровней необходимо рассмотреть и вертикальную организацию, точнее, организацию между уровнями.

В этом случае элементы, расположенные на различных уровнях, соединяются «индивидуально» и создают такого рода органическое единство, что в конечном итоге не могут существовать друг без друга. Это вертикальное соединение уловить довольно трудно, но выяснение его — важная задача. Решение этой проблемы позволит обнаружить нам те закономерности, которые определяют отношения простейших атомов текста, таких как фонема или элементарная семема, к значению произведения в целом. Но уже теперь можем отметить, что в то же время как в горизонтальной организации, то есть в создании одного уровня, играют роль «естественные» законы (например, объективно данные законы приятного или выразительного звучания, произношения), соединение по вертикали происходит произвольно, вернее, по конвенции.

Литературный текст имеет и такие образования, которые суть языковые, но становятся как будто «независимыми» от него. Мы понимаем это в том смысле, в каком Леви-Стросс определяет сущность мифа как «надязыкового» явления: «Сущность мифа заключена не в стиле, не в способе повествования, не в синтаксисе, а в рассказанной истории. Миф — язык, но язык, действующий на высоком уровне, где смыслу (*sens*) как бы удается оторваться (*décoller*) от языковой основы, которая была его носителем»<sup>13</sup>. В литературном произведении — это такие части текста, которые вступают в произведение уже как комплексные знаки, представляя собой фрагменты текста, социальные, психологические или философские по своему содержанию. Такие комплексные знаки своим образованием обязаны двум уже вышеупомянутым активным моментам художественного отражения: включению элементов действительности в произведение и переработке их по законам произведения. Эти элементы внутри произведения объединяются по своим социологическим, психологическим и другим законам.

Литературоведение уже располагает общепринятыми понятиями для обозначения таких «надязыковых» элементов. Тема, символ, сюжет, мотив, фабула, характер, конфликт и т. д. и т. п. вызваны к жизни словом, но как бы высвободились из сферы языка. И эти «надязыковые» явления организуются согласно своим особенно-

стям. Уже Веселовский пишет о том, что «серия мотивов — сюжет. Мотив вырастает в сюжет... Сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом»<sup>14</sup>.

Мы видим, таким образом, что более крупные фрагменты текста, относительно независимые от уровней, вступая в отношение друг с другом, образуют блоки. Они в свою очередь сплавляют воедино все более многочисленные знаковые единицы, в объединении которых определяющую роль играет значение, так как сам этот процесс рождает новое значение, сплачивающее элементы в единый знак. При образовании более крупных сегментов текста возникает вопрос о том, каким же образом проявляется здесь знаковость. Сегменты текста — как знаки — образуются из неизменяемых и необходимых знаковых компонентов. К таковым относится прежде всего материальный носитель знака и тем самым значение. Без него нет никаких выразительных средств и никаких значений. Что именно является материальным носителем знака, необычайно трудно определить в случае литературного произведения.

Ключевым моментом в определении литературного текста, как и любого другого образования, содержащего информацию, является «материальный» компонент знака — означающее (Соссюр), носитель знака (Пирс), план выражения (Ельмслев) — непереносимое условие существования знака. Эта материальность знака в случае слова как знака на письме проявляется графически, а в устной речи — акустически. Но уже на уровне темы ответить на вопрос, что является носителем знака, довольно затруднительно. Но мы считаем, что носитель знака и в этом случае «материален», можно даже предположить и его физическое существование. Само собой разумеется, что в этом случае понятие «материальный» не тождественно понятию физического в своей сущности явления. Функции и взаимоотношения элементов в структуре знака объективируются как композиционный фактор и в этом смысле «материализуются». Значение, с одной стороны, — производное от взаимоотношений элементов знака. В свою очередь эти взаимоотношения элементов определяются композицией. Именно таким образом значение смыкается с композицией. Знаковость литературного текста покоится на материальной основе именно

в таком понимании. Материальность знака оказывается более сложным явлением, как только речь заходит о более крупных сегментах литературного текста, поскольку, как мы уже говорили, тема, мотив, сюжет, характер и т. п. внешне выступают как бы независимо от остальных уровней и факторов текста.

Более крупные части текста, как тема и характер или социологические и психологические описания, чрезвычайно сложно надстраиваются на языковой материал текста. Но несомненно, что даже и они вырастают из языковых факторов литературного текста, и в конечном итоге могут быть сведены к звуку и слову, к объективной действительности «языкового материала». И здесь мы подошли к основному вопросу о знаке, касающемуся отношения между элементами знака, а именно, какой «объект» вступает в акт семиозиса, точнее: что же, наконец, мы считаем носителем знака? Носитель знака языкового факта в своем самом непосредственном проявлении обладает физической сущностью: речь идет о графемах или акустических явлениях. Базируясь на этих физических элементах, отдаляясь от них, но не отрываясь полностью, образуются такие носители знака, которые могут превратиться в носителей все более сложных знаков, то есть в такие объективированные явления, одной из функций которых будет выражение или создание какого-либо значения. Роль носителя знака, таким образом, может выполнять и такое образование текста, которое существует «независимо» от языка. Оно может способствовать созданию такого значения, которое сплавляется с этим носителем знака. В этом смысле носителем знака может выступать использованное и описанное в произведении историческое событие, как, например, причины поражения освободительной борьбы 1848—1849 гг. в драме Дьюлы Ййеша «Пламя факела», или забастовка рабочих в романе Горького «Мать», или же весь сюжет произведения, как в романе Тибора Дери «Ответ», или конфликт внутри одной семьи, как, например, в «Отцах и детях» Тургенева. Эти «надязыковые» элементы неотделимы от языкового и неязыкового материала, который выступает в литературном тексте в качестве компонента знака. Они в художественном творчестве становятся «материальными», способными вызвать к жизни *значения* и служить строительным материалом текста.

В некоторых теориях значение рассматривается как один из уровней литературного текста по аналогии с акустическим или тематическим уровнем. Здесь речь идет прежде всего о *лексическом* — назовем его *первичным* — *значении* слов, которое объективизировалось в коммуникативном процессе. У нас нет оснований сомневаться в правомерности такого подхода, следует заметить, однако, что он не дает полного представления о значении. Значение формируется в ходе объединения частей текста, компонентов знака, оно не может быть отделено от материального носителя. Между носителем знака и значением происходит сложное взаимодействие. Значение не едино, не однопланово, оно содержит несколько уровней, но что еще важнее, оно образуется в виде пучка, гнезд, ширится и, выступая иногда в тексте в качестве относительно самостоятельной единицы, занимает место в различных частях произведения и тем самым способствует созданию сложных образов действительности.

Следует отметить, что объединение, организация элементов в композицию представляет художественную ценность только в том случае, если воспроизводит правдивые образы действительности, способные активно содействовать ее преобразованию.

Языковой знак, попадающий в произведение, обладает заранее данным — лексическим значением. Это необходимое условие того, чтобы он вошел в литературный текст. Таким образом, встраивающиеся в текст знаки (носители знака) наделяются значением не в нем самом, а только пересемантизируются там в зависимости от контекста. Подобную трансформацию претерпевают значения не только языковых фактов, но и сложных знаков и даже надязыковых образований (исторические события, семейная драма, пейзаж, любовная интрига и т. п.); возникающее в результате трансформации их новое значение основывается на первичном.

Это оригинальное значение благодаря литературному тексту вводится в произведение, но отодвигается на задний план новым значением, рождающимся из контекста. Вследствие этого возникает определенное напряжение между контекстуальным и лексическим значением, так как последнее вовсе не исчезает.

Из этого можно понять и общественную роль литературного текста, ведь его сегменты (знаки) социального,

философского и т. п. содержания также вступают в произведение с оригинальным, кодифицированным в обществе или в отдельных общественных классах и группах значением и там приобретают новый смысл, новую ценность, новый идейный заряд, что, несомненно, приводит к конфликту с привычным (конвенционным) первичным значением.

Сфера влияния значимых единиц текста (значений составляющих его знаков) в произведении неодинаково весома и равноценна. Как распределяются составные значения, какие из них более и менее важны, можно определить только исходя из произведения в целом. Какое-либо значение в определенной части произведения, в описании пейзажа, в воспроизведении ситуации или в создании настроения может быть доминирующим, в то время как по отношению к произведению в целом оно незначительно. Следовательно, оценивать значение можно только с учетом всей целостности произведения. Конечно, значение здесь мы рассматриваем исключительно в плане его функций и отношений в самом произведении. Его ценность должна определяться и по отношению к расположенной вне рамок произведения действительности, которая не только создает предпосылки для объективного существования произведения, но и определяет его внутреннее строение и тем самым его действительное содержание. Значение реализуется в процессе чтения, который характеризуется линейностью и сукцессивностью. Однако формирование значения произведения в целом зиждется не только на линейности, но в определенном смысле осуществляется в синхронном плане, то есть требует учета всего целого.

Сфера действия отдельных знаков (фрагментов текста) с точки зрения произведения в целом невелика, ограничивается непосредственным окружением, не выходит из его рамок и способствует лишь созданию новых, более важных значений. Например, в рассказе «Человек в футляре» есть фраза: «Можете говорить, что вам угодно,— сказал он, выходя из передней на площадку лестницы». Первая часть фразы «Можете говорить, что вам угодно,— сказал он...» присоединяется к другим частям текста, хотя состоит из нерелевантных элементов. Сила ее воздействия минимальна. А значение второй части «выходя из передней на площадку лестницы» обусловле-

но своим местом в тексте. Скромное положение этих локальных значений вовсе не значит, что они лишние, неважные, что можно их опустить. И эти значения (содержательные моменты) имеют свою функцию, ведь без них невозможно возникновение более важного нового значения. (Значение строится как иерархия уровней таким образом, что низший уровень интегрируется в комплекс значения более высокого уровня.) Они, несомненно, избыточные элементы, но мы знаем, что избыточность в литературном произведении обладает иной функцией, чем в информационной системе бытового языка. И в истории литературы мы можем быть свидетелями того, как составные элементы значения текста, кажущиеся в одну эпоху нерелевантными, в другую эпоху приобретают определяющую новое содержание значимость. Однако этот факт не исключает существования локального значения внутри произведения.

В отличие от локальных значений имеются и такие значимые единицы, которые действуют за рамками своего непосредственного окружения и, с точки зрения всего целого, становятся определяющими факторами, главными стержнями произведения. Таковы ключевые слова, ключевые мотивы, ключевые знаки, подсказанные самим писателем, который так строит свое произведение, чтобы именно эти, а не другие элементы считались важными. Хорошо написанным, компонированным произведением как бы внушается их значимость. Однако может случаться и такое, что, вопреки писательскому намерению, читатель придает определяющее значение другим элементам, например, по-своему распределяет носителей знаков и тем самым приходит к новому значению.

Произведение представляет собой замкнутое единство. Мы уже упоминали о замкнутости произведения, однако подчеркивали, что в коммуникативном аспекте произведение является открытым. Здесь мы пользуемся понятием замкнутости произведения исключительно для того, чтобы уловить правила диалектического переплетения его составляющих. В формировании художественного значения определяющая роль принадлежит произведению в целом, и тем самым основным общественным идеологическим и эстетическим принципам упорядоченности его элементов. Бывает, например, такое значение, которое, на первый взгляд, кажется локальным, но ос-

новное значение целого как бы по принципу обратной связи переходит на него. Предположим, в начале произведения есть слово или образ, значимость которого для произведения в целом не обнаруживается. Но с этим же словом (значимой единицей) в дальнейшем мы снова встречаемся в другой части, другом месте или в конце произведения, но там уже этот знак обладает иным в корне значением, так как на него нагромождается все, что выражено в произведении.

Из этого видно, что значимые и важные, с точки зрения произведения в целом, элементы взаимно мотивируются, контактируют друг с другом, располагаясь в самых различных частях произведения. В этом отношении семантический элемент более подвижен, чем акустический, хотя и здесь имеет место некоторая закономерность, например, сукцессивность. Итак, контекстуальное значение требует более сложной организации, чем акустический уровень. Синтаксическим связям в современном романе отводится более обширное место, чем в традиционном. Читатель или способен соединить отстоящие друг от друга в «пространстве» или во «времени» элементы, и тогда происходит «искровой контакт», рождающий новое значение, или он не способен и остается на уровне лексических значений.

Мы уже говорили о том, что в литературном тексте иногда значение образуется в виде семантических узлов. Чтобы подчеркнуть, усилить экспрессивность, подсказать интенциональное значение чего-то в своем сообщении, писатель черпает слова из определенного круга значений. Повторами, семантическими возвратами, то есть синонимичностью, он создает такой узел, который служит своей эстетической цели. Например, в рассказе «Человек в футляре» слово «футляр» и оценивающиеся как синонимы слова составляют ту часть лексики произведения, которая способствует введению нового лексического слоя и тем самым новой сферы значения. Рассмотрим в рассказе слова синонимического ряда, раскрывающие представление о «футлярности» (в скобках указываем число повторяемости): *футляр* (9), *калоши* (9), *зонтик* (7), *чехол* (3), *черные очки* (3), *ставни*, *колпак*, *ящик*, *гроб*, *могила*, *уши закладывать ватой* и многие другие слова и выражения. «Футлярность» — это отгораживание от действительности; этот новый семантический план, накладыва-



вающийся на изначальный, получает свое подтверждение и выражение в совокупности слов, обозначающих характерные человеческие черты Беликова. Основная его черта боязнь: «как бы чего не вышло» — повторяется в рассказе как рефрен наряду со словами *бояться* (7), *страх, страшно, ужасно, прятаться, осторожность, тревожные сны*. Этот семантический пласт влечет за собой подбор слов, передающих агрессивность: *запрещать, сажать под арест, доложить, ограничение, угнетал нас своей осторожностью, из второго класса исключить Петрова, он давил нас всех, раз это не разрешено циркулярно, то и нельзя*. И выясняется, что Беликов терроризировал все свое окружение: «держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет». Не только Беликов боится, и его боятся и директор, и учительский состав, и весь город. Можно продолжать перечисление слов со сходными значениями до тех пор, пока мы не дойдем до круга значений, объединяющего в понятие «футлярность» разнообразные явления жизни. В конце рассказа читаем следующее: «А разве то, что мы живем в городе, в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт,— разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр?»

Чувствуется, что все эти семантические узлы рассказа тесно связаны между собой, и на этом основании мы создаем целостное значение «футлярности» как выразителя затхлой провинциальной жизни прошлого века. Это значение независимо, само по себе не существует, оно возникает только благодаря структуре текста.

В стихотворении Атиллы Йожефа «Дровосек» мы находим два семантических плана. Первый план, выраженный словами *дерево, ветка, топор, щепка*, представляет рубку дерева, в более широком смысле — *труд*; второй словами — *бурчит-ворчит, только ветка достается, барская судьба* — олицетворяет недовольство, тяжелый классовый удел. Эти два плана пересекаются в словах «*dönstd a tökét*». В венгерском языке слово «*töke*» имеет два значения: «пень» и «капитал». Это дает возможность создавать два семантических плана, соединять их, противопоставлять и взаимоисключать. В этом слове в стихотворении начинается переход из одного значения в другое. Оба плана вполне естественны. Данное выражение

концентрирует в себе ярость, дает эмотивный заряд. Эти два плана не передаются ни в переводе на русский, ни на французский язык, или, по крайней мере, не получает выражения то эмоциональное настроение, которое содержится в восклицании «dōnst d a tōkét». Таким образом, как видим, здесь одно-единственное слово, один образ связывает два семантических плана, переводит одно значение в другое, но так, что они остаются эквивалентными. На этом основывается статика стихотворения.

Большие сегменты текста — о таких фрагментах текста идет речь, которые уже сами по себе воспринимаются как почти законченные произведения, — представляют собой относительно самостоятельный знак. Значит, здесь мы имеем в виду не упорядоченные единства произвольно выбранных и выделенных элементов текста, как, например, в случае темы или сюжета, составляющие элементы которых разбросаны по всему произведению и объективизируются лишь как абстрактные единства, — а такие в своей целостности отдельные части текста, как, к примеру, лондонская сцена в «Трагедии человека» Мадача или история лошади в «Конармии» Бабеля. Хотя и менее самостоятелен, например, эпизод посещения Чичиковым Плюшкина в «Мертвых душах» Гоголя, но и он может трактоваться как отдельная часть текста, обладающая собственным значением. Значение таких блоков также можем считать законченным и целостным, ведь это обеспечивает их самостоятельность. Оно охватывает все компоненты данной части текста и, объединяя совокупность «первичных» значений, сплачивает их в целостный знак. В свою очередь элементы, уровни и «первичные» значения знака определяют это блоковое значение. Но так как речь идет о знаке как об отдельном блоке, части текста, то целостность и законченность его значения может быть лишь относительной, ведь иначе он не смог бы соединиться со сходными с ним другими блоками, частями текста. И это самостоятельное значение блока в контексте всего текста ведет себя подобно значению слова, вступающего в предложение, — становится строительным материалом целого произведения (как знака), то есть носителем знака и значения.

Между внутренним строением блоков и их соединением большая разница. Взаимосвязь внутри блока мо-

жем назвать тесной, потому что место элементов, уровней в рамках данной части текста определенным образом детерминировано, и самый малый сдвиг приводит к изменению значения (в стихотворной строке сбивается ритм, или изменение мотивации переиначивает тему, а в конечном итоге — значение). Другие законы действуют при соединении блоков.

Во-первых, из их соединения возникает сложный знак, следовательно, сложное значение. Это значение играет важную роль в сцеплении блоков, потому что оно образует тот высший уровень, в который интегрируются блоки со своими значениями. Верно, что здесь значению принадлежит доминирующая роль, зато взаимосвязь блоков более слабая, чем взаимосвязь элементов внутриблокового строения. Синтаксис, как одна из форм композиции, видимо становясь самостоятельным, более подвержен случайностям. Особенно это касается тех произведений, в которых ослабляется или отодвигается на задний план событийность, линейное нанизывание эпизодов. Почему именно в данном порядке следуют миниатюрные рассказы в «Конармии» Бабеля? Последовательность блоков в «Трагедии человека» Мадача мотивируется, на первый взгляд, только исторической хронологией (сюжетная линия каждой сцены обрывается в ней самой). Строение этих блоков тоже имеет свою логику, которую надо выявить.

В истории литературы уже известны случаи, когда исследования ставили под вопрос порядок частей какого-либо произведения. Такое сомнение возникло в отношении «Одиссеи» Гомера, и, чтобы сослаться на более современный пример, в недалеком прошлом, при изучении установленного Максом Бродом порядка глав в романе Кафки «Процесс» выяснилось, что их логическая последовательность иная. Это доказывает, что между большими, обладающими относительно целостным значением частями текста могут быть более слабые связи, и задача исследований — установить, какие факторы определяют строение блоков в тексте. Несомненно, что литературное произведение как «целое» здесь играет большую роль и является одним из объективных факторов. В то же время этот конструктивный принцип мы находим и в едином центральном значении, смысле произведения. Эта проблема ставится не только в литературе, но и в архи-

текстуре. Примечательно в этом смысле наблюдение Алпатова: «Античный ордер допускал сопоставление нескольких ярусов, но каждый ярус жил самостоятельной жизнью. Это ясно видно даже в римском Колизее. В романской архитектуре традиционные римские формы, вроде арки, столба и колонны вступают в более тесное взаимодействие»<sup>15</sup>.

Можно обнаружить сходство между такой конструкцией и синтаксисом современного романа и поэмы. Даже синтаксическое строение, соединение отдельных «бессвязных», самостоятельных элементов уже узаконены современным романом. И поэтому он часто выглядит как совокупность видимо чуждых друг другу, произвольно сваленных в кучу элементов. В действительности связуемость элементов и здесь не отсутствует, дело только в том, что в пространстве текста принадлежащие друг другу элементы находятся на значительном расстоянии, и уяснение соотношений между ними требует более утонченного интеллектуализма и настроенного на художественное новаторство эстетического чутья. Связанность элементов рождает значение, точнее, значение соединяет их воедино. В этом процессе, в строении и расшифровке такого текста, конечно, играют роль субъективные, идейно-идеологические факторы. Такой интеллектуализм мы можем найти в пьесах Брехта, хотя они к настоящему времени частично утратили свой «интеллектуализм», потому что мы уже привыкли к их синхронной композиции, и такой метод построения воспринимается как естественное соединение элементов (стиль).

В ходе наших рассуждений мы пришли к вопросу о становлении новых художественных кодов, то есть о необходимости соглашения по отношению к новому знаку, чтобы он, а тем самым и новое значение стали общественными, чтобы в наше сознание внедрилось новое соотношение означающего означаемого. Такое явление наблюдается в каждый период формирования новых стилей, в каждом новом качественном повороте в развитии литературы. Договоренность по отношению к знаку, его конвенциональность вряд ли следует считать каким-то безразличным примирением или бессодержательным компромиссом. Установлению соглашения нередко предшествует острая и непримиримая идеологическая, идейная и даже непосредственно политическая борьба, так

что к проблеме конвенциональности знака мы подходим с этой точки зрения.

Каждое (ценное) литературное произведение всегда разрушает, но одновременно и создает конвенции, поэтому в литературе становление знаков характеризуется двумя противоположными в направленности движениями.

С одной стороны, имеет место диссимилиация составляющих компонентов знака: ставшие привычными, сросшиеся элементы еще находящихся в силе в определенной культурной среде знаков и принадлежащие им значения литература диссимилирует. Это происходит, когда соотношение между носителем знака и означаемым оказывается ложным, искажает действительность. Это касается как отдельных слов, так и комплексных знаковых образований. Например, Эндре Фейеш в повести «Кладбище железного лома» пользовался необычными стилистическими приемами, что породило острые дискуссии; образ коммуниста, начертанный в произведении, вызвал большую бурю, потому что его изображение отличалось от привычного кода. Это проявлялось в соотношении как поведения и идейного мира персонажа, так и его слов и действий, то есть изображение ставило под сомнение «естественную» взаимообусловленность означающего и означаемого.

С другой стороны, наблюдается интеграционный процесс в становлении знака. Писатель с целью художественного воспроизведения действительности соединяет новые знаковые компоненты. Но это приводит к созданию нового знака лишь в том случае, если данное образование узаконено обществом или хотя бы определенной группой людей. Новые знаковые конвенции, новые значения порождает и литературный текст.



Показанные выше принципы, факторы, правила и закономерности, образующие значение, убеждают нас в том, что о едином уровне значения в литературном тексте можно говорить лишь в связи с лексическим значением. Контекстуальное же значение образует сложные уровни. Оно, как мы видели, одинаково связано как с самыми мелкими знаковыми элементами (аллитерацией, ритмом, рифмой), так и с большими сложными знаками. Если мы

не хотим упустить из виду всю проблематику, нельзя представлять это многообразие значения втиснутым в один пласт. Из нашего изложения ясно, что каждая единица литературного текста всегда является скомпонованным единством, которое объединяется значением. Вопрос о взаимосвязи между значением и синтаксисом (в литературном произведении — композицией) давно поставлен в научных исследованиях по семантике. Значение трактуется как соотношение (Гомбоц)<sup>16</sup> или как процесс, связывающий означающее с означаемым (Барт)<sup>17</sup>. Волошинов подобным же образом определял значение, заявляя, что «значение — *технический аппарат осуществления темы*»<sup>18</sup>.

Однако было бы ошибкой отождествлять значение с композицией, следует отличать композицию от значения произведения как фактора, превращающего произведение в единое целое. Хотя и верно, что значение вырастает из соединения знаковых элементов, которому оно одновременно обеспечивает объективное бытие тем самым, что придает ему смысл (таким образом, на первый взгляд, значение и композиция выполняют одну и ту же функцию внутри текста), но все же значение определяет взаимоотношение знаков, знаковых элементов между собой постольку, поскольку предпосылкой этого определения располагают сами составляющие компоненты знака, то есть даны все условия, чтобы из взаимодействия составляющих родилось новое значение. Значение прежде всего приводит в движение семантические реляции сводимых воедино элементов, но так как они заведомо связаны и с носителем знака, само собой разумеется, что значение в свою очередь определяет и упорядоченность носителя знака.

Носитель знака, его физический материальный базис устойчивы, зато означаемое, то есть порожденное ими представление, и тем более значение являются очень изменчивыми составляющими текста как знака. Значение изменяется от эпохи к эпохе, получает новые оттенки и даже может переходить в свою противоположность. Таким образом, его критерии обосновываются исторически и общественно и объективируются в коммуникативной системе данного общества. Физический базис текста и непосредственно накладывающийся на него носитель знака — вот что переживает «текстовую надстройку», воз-

никшую в коммуникативной системе, отчасти на субъективной основе (с помощью конвенциональности, узаконенности знака). Поэтому вполне понятна та тенденция современных литературоведческих исследований, берущая в качестве единственной исходной точки текст как такой объект изучения, благодаря которому заведомо может быть исключен субъективный подход.

Композиция — система соединения знаков, элементов произведения. В предложении, например, синтаксис определяет место сказуемого и связь между ним и подлежащим. Такими утвердившимися связями, то есть схемами являются в действительности и стилистические фигуры. Некоторые стихотворные размеры, строфические формы оказываются застывшими, вневременными в длительном процессе исторического развития поэзии. Жанры, как композиционные образования, тоже обладают особой жизнью. Например, такой жанр как лирическая песня с давних времен и до сих пор живет и процветает. Другие жанры (например, сатира) культивируются только в определенные эпохи. Мы — свидетели постоянного движения. В то же время жанр в какой-то период представляет собой устойчивый каркас литературного текста определенного типа. Композиция конвенциональных и узаконенных стихотворных размеров или литературных жанров — предположим, сонета — новое значение не рождает. Следовательно, этот строительный каркас семантически не столь релевантен. В таких случаях остальным уровням текста приходится носить значение, а застывший жанр берет на себя функцию одного из моментов текста. С другой стороны, оригинальная композиция сама принимает непосредственное участие в создании значения, ведь она приводит к новому соединению составляющих произведение как знака и выполняет тем самым задачу разрушения — созидания конвенции. Хорошим доказательством этого может служить жанр романа, антиромана, антидрамы, или, предположим, введение силлабо-тонического стихосложения в русскую поэзию. Но коль скоро эти композиционные образования становятся конвенциональными, то есть привычными и господствующими, они теряют значениеобразующую функцию.

Как видим, композиция играет значительную роль в объективировании произведения, в оформлении его «предметности», поэтому было бы ошибкой путать ком-

позицию с какой-то внешней холодной техникой. Все это доказывает, что композиция и значение литературного текста тесно связаны между собой. Композиция воздействует на формирование значения, а иногда становится его непосредственным выразителем. Мы пытались указать как раз на эти чрезвычайно тесные диалектические связи.

- <sup>1</sup> См. *Храпченко М. Б.* О природе эстетического знака. (В настоящем сборнике).
- <sup>2</sup> *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1930, с. 29.
- <sup>3</sup> Там же, с. 31.
- <sup>4</sup> Там же.
- <sup>5</sup> Там же, с. 25.
- <sup>6</sup> *de Saussure F.—Starobinski J.* Le texte dans le texte, extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure.—«Tel Quel», 1969, № 37, p. 6.
- <sup>7</sup> *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., «Советский писатель», 1965, с. 61.
- <sup>8</sup> Там же, с. 25.
- <sup>9</sup> Там же, с. 38—39.
- <sup>10</sup> *Ларин Б. А.* О лирике, как разновидности художественной речи (Семантические этюды).—«Русская речь» (новая серия), вып. 1. Л., 1927, с. 69.
- <sup>11</sup> *Винокур Г.* Поэтика. Лингвистика. Социология.—«Леф», 1923, № 3, с. 109.
- <sup>12</sup> *Barthes R.* Introduction à l'analyse structurale des récits.—«Communications», 1966, 8, p. 5.
- <sup>13</sup> *Lévy-Strauss Cl.* Anthropologie structurale. Paris, 1958, p. 232.
- <sup>14</sup> *Пронн В.* Морфология сказки. М., 1969, с. 17—18.
- <sup>15</sup> *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств, т. 1. М.—Л., 1948, с. 317.
- <sup>16</sup> *Gombocz Zoltán.* A magyar történeti nyelvtan vázlata (IV. Jelen-tétan). Pecs, 1926.
- <sup>17</sup> *Barthes R.* Eléments de sémiologie.—«Communications», 1964, 4. Русский перевод см. в кн.: «Структурализм: «за» и «против».
- <sup>18</sup> *Волошинов В. Н.* Указ. соч., с. 102.



## К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО МЕТОДА В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

Как всякая научная методика, структурно-семиотический анализ перспективен в одних и ограничен в других направлениях, одни объекты для него более, а другие — менее проницаемы. Само собой разумеется, что структурный анализ более всего подходит для синхронных описаний культурных объектов, относительно однородных и устойчивых к изменению во времени, и что он целесообразен прежде всего как инструмент изучения механизмов функционирования определенных идеологических или художественных систем как систем «работающих», в известном отвлечении от их генезиса и от воздействия тех инфраструктурных факторов, которые приводят, в конце концов, к разрушению этих систем или их коренному преобразованию. Поэтому структурный анализ не может отменить историко-типологическое или генетико-социологическое изучение культурных и художественных феноменов, а должен его, известным образом, дополнить, так же как синхроническое описание может и должно дополнять диахроническое (историческое). Сравнительно-исторический и структурно-семиотический анализ решают в сущности разные задачи и потому совершенно по-разному препарируют объект изучения. Например, при рассмотрении генезиса и истории эпического памятника сравнительно-исторический анализ выделяет в нем ряд разнотадимальных пластов и отражение различных исторических событий, хронологически и географически несовместимых, устанавливает разного рода анахронизмы и другие «противоречия», то есть вскрывает таким образом известную гетерогенность памятника. Однако такое «разнимание на части» не может вести к рассмотрению конкретного текста как поэтического целого, без чего невозможно и его цельное эстетическое восприятие.

Семиотиков иногда упрекают в схематизации, нарушающей цельность поэтического произведения, но этим занимается любая научная школа, в том числе сравнительно-историческое и генетико-социологическое исследование, поскольку корни любого поэтического произведения (не говоря уже об эпическом памятнике) не ограничены строго единством места и времени; приходится учитывать традиции, влияния, более старые и более новые факторы и т. д.

В нашем примере с эпическим памятником структурный подход дает возможность анализировать памятник как целое, а также рассмотреть механизмы творческой импровизации «сказителя» или даже «автора» («редактора» — ?!) книжного эпоса. Для сказителя ряд эпитетов (например, «татарский» или «литовский» в применении к врагу в русских былинах) или «общих мест», хронологически несовместимых в своем генезисе, оказываются порой функционально тождественными и укладывающимися в ту же метрическую схему, и он может употребить одно вместо другого, часто безо всякой оглядки на эту хронологическую несовместимость. Так же «сказитель» использует и комбинирует различные тематические и метрико-мелодические модели, стилистические клише. Имея в виду изучение произведений искусства как действующих систем, структурный анализ производит «расслоение» совершенно иным способом, чем сравнительно-исторический, а именно — на функциональные блоки, связанные линейной синтагматической последовательностью, на семантические коды (передающие близкие друг другу сообщения посредством «языков описания», взятых из различных сфер человеческого опыта и окружающей жизни), на различные уровни — чисто языковые, метрический, стилистический, сюжетный и т. п.

В. Я. Пропп поступил в свое время совершенно правильно, когда в целях исследования специфики жанра волшебной сказки сначала дал синхронное описание ее структуры на уровне сюжета («Морфология сказки», 1928), а затем ее диахроническое описание в генетико-историческом плане («Исторические корни волшебной сказки», 1946) <sup>1</sup>.

В «Морфологии сказки» В. Я. Пропп показал, что различные по своему генезису мотивы и персонажи мо-

гут оказаться структурно эквивалентными, то есть иметь в синтагматической схеме повествования ту же «функцию». И Иван Царевич, и Солдат могут быть героями; и Змей, и злой царь, Баба Яга, и Мачеха, и служанка могут быть «антагонистами» («вредителями»), и покойный отец, и звери-помощники, и невидимые духи, и Морозко, и Леший могут быть «дарителями», хотя совершенно очевидна гетерогенность этих персонажей: солдат очень поздно вошел в волшебную сказку (из авантюрной), звери-помощники восходят, вероятно, к тотемным сакральным животным или шаманским духам, Змей и Баба Яга — древнейшие мифологические персонажи, ассоциирующиеся со смертью, плодородием и обрядами инициации, Мачеха и служанка, злые цари и генералы пришли из семейной и сословной сферы гораздо позднее, Леший — образ «низшей» мифологии, более поздний, по сравнению с Бабой-Ягой, образ покойного отца восходит к культу предков, и т. д. и т. п. Самый чудесный дар может быть получен в результате «посвятельного» испытания (инициация), но может быть и куплен за деньги на базаре (мотив гораздо менее архаический), однако функционально все эти мотивы эквивалентны и равноправны.

Очень часто срединная («ядерная») часть волшебной сказки связана с древними мифологическими мотивами (испытания у лесного демона, пребывание в иных мирах), а «обрамляющая» — повествует о гораздо более поздних «семейных» конфликтах, за которыми стоит определенная социальная подоплека — процесс разложения семейно-родовой патриархальной общины.

Соответственно обрядовым эквивалентом «ядерной» части оказывается ритуал инициации, а «обрамляющей» — свадьба. Однако такое противопоставление двух стадияльно-гетерогенных частей сказки еще не есть характеристика ее внутренней жанровой структуры. Последняя, как продемонстрировал В. Я. Пропп, синтагматически выражается в определенной линейной последовательности функции, т. е. типовых поступков, соответствующих определенным ролям действующих лиц.

Согласно новейшим исследованиям, эта линейная последовательность может быть сведена к более ограниченному числу функций, уместающихся в синтагматические блоки, например, в виде цепи — предварительное

испытание (для достижения сказочной цели) — дополнительное испытание для идентификации героя, причем внутри этих блоков обнаруживаются и независимые от линейного развертывания сюжета парадигматические отношения. Такова, например, строгая и простая парадигма видов поведения героя, укладывающаяся в рамки отношений типа стимул — реакция (предписание — нарушение, и т. п.).

С помощью некоторых логических противопоставлений возможна классификация сюжетных типов волшебной сказки (нами пока выявлено таким способом десять типов). Казалось бы, содержательности генетических разысканий структурный анализ здесь противопоставляет формальный подход, в отвлечении от реалий. Это, однако, не совсем так. Структурно-семиотический подход дает возможность вскрыть глубоко содержательные связи в семантическом плане, вопреки гетерогенности мотивов и персонажей.

Весьма убедительны выводы Клода Леви-Стросса, сделанные в его книгах «Мышление дикарей»<sup>2</sup> и «Мифологические»<sup>3</sup> и в ряде статей<sup>4</sup>, о том, что гетерогенные мотивы в мифах и сказках периодически перегруппировываются и даже переосмысливаются, приспособляясь к устойчивой структуре; при этом мифы и сказки оказываются частями сложных иерархических систем и подсистем, так что отдельные сюжеты можно интерпретировать в качестве метафорических или метонимических трансформаций других сюжетов.

Мотивы и персонажи могут быть, с известной натяжкой, схематически представлены пучками различительных признаков, что имплицитно поливалентные семантические отношения. Символическая многозначность сказочно-мифологических мотивов и образов несомненно выражает большую нагруженность смыслом. Исходя из этого К. Леви-Стросс ошибочно, поскольку он знал «Морфологию сказки», но не знал «Исторических корней волшебной сказки», упрекал В. Я. Проппа в формализме. Вообще существенные различия между этими двумя авторами, открывшими структурное изучение фольклора, сводятся к тому, что В. Я. Пропп был сосредоточен на специфике жанра сказки и на сюжетной синтагматике, а К. Леви-Стросс — на специфике сказочно-мифологического мышления и на семантической пара-

дигматике. Некоторые исследования неизменно пытаются синтезировать оба подхода.

Интерпретируя мифы и сказки как фрагменты своеобразных знаковых систем, Леви-Стросс показал, что то же самое сюжетное сообщение при той же самой структурной конфигурации («арматуре») может быть передано посредством различных кодов, корреспондирующих между собой и объединяющих различные сказочно-мифологические сюжеты в более сложную систему семантических парадигм, отвечающих определенным «моделям мира». Так, например, миф о происхождении смерти, по Леви-Строссу, передается в фольклоре южноамериканских индейцев пятью способами на «языке» (в коде) пяти органов чувств. В других случаях возникают своеобразные корреспонденции между кодами: социальным, технико-экономическим, лингвистическим, астрономическим, метеорологическим и т. д. Например, нарушение экзогамии или эндогамии, затмение солнца, употребление сырого мяса, засуха, нарушение ритуальной тишины и т. п. могут быть параллельным способом передачи тех же самых или очень близких сообщений. Такое расчленение на коды и уровни преодолевает неизбежную избыточность информации в фольклоре.

Осторожно применяя (с некоторыми коррективами) методику Леви-Стросса к анализу мифов и сказок северо-восточных палеоазиатов, мы пришли к заключению, что композиционное членение обширной группы сказок коряков и ительменов о брачных связях детей Ворона на два хода (две брачные попытки и т. п.) есть лишь формальная поверхность, за которой открывается глубинная семантическая структура: две брачные попытки героев корякских мифологических сказок содержат противопоставления: 1) нарушения экзогамии (инцест, кузенный брак) и «нормального» брака путем обмена женщинами с неродственными родовыми группами (такой брак символизирует происхождение общества); 2) бесполезных и хозяйственно-полезных природных объектов (контакт с последними обеспечивает контроль над источниками пищи и погодой); 3) полярных частей Космоса — благодатных небесных людей и подземных злых духов — людоедов (иногда совершаются браки и с людоедами, но тогда они теряют свои дурные свойства, так что приобретение брачных партнеров из числа небесных

хозяев погоды и морской добычи дает эффект, аналогичный укрощению злых духов, приносивших болезни и смерть).

Указанные три уровня — социальный, экономический, космологический — эквивалентны между собой. Социально-брачные отношения составляют арматуру сюжетов корякско-ительменского повествовательного фольклора. Привилегированным кодом здесь оказывается метеорологический, в силу зависимости морского промысла от погоды, а дополнительный анализ вскрывает важную, хотя и скрытую роль календарного кода (зависимость хозяйственного благополучия от смены времен года).

Указанные сюжеты об успешных браках детей Ворона с различными природными объектами (происхождение социума и контакта с природой) представляют позитивную трансформацию анекдотов о неудачных попытках добывания пищи самим Вороном, культурным героем и мифологическим плутом (всегда голодным). В этих рассказах неудачи Ворона (в отличие от удачной охоты его сыновей) связаны с нарушением с его стороны природных и социальных норм в ущерб своему племени и семье (перемена пола или полового разделения труда, эгоистическое посягательство на коллективные запасы, использование в качестве пищи или охотничьего инструмента нечистот, «срамных» частей тела и т. д.)<sup>5</sup>.

Вместе с тем сюжеты о голодном Вороне отчетливо обнажают смысл и характер кодовых трансформаций (метафорических и метонимических замен): вместо прямого поиска пищи Ворон иногда ищет невесту как потенциальную подательницу пищи (из богатых оленеводов и т. п.) или свойственников, или родственников (при этом также инверсируется нормальный обмен «невесты», а не «жениха», на материальные блага) в той же функции, или изготавливает негодные орудия охоты, или прибегает к запрещенному методу распределения добычи. Выявление подобных кодовых трансформаций необходимо для понимания внутреннего семантического единства вариантов и мотивов, на первый взгляд не имеющих между собой ничего общего.

Подобные операции расчленения на коды и уровни чрезвычайно полезны при анализе развитых мифологических систем в виде пантеона богов, сложных сюжетов об их деяниях и т. п. Мною была, например, предприня-

та попытка выявления характера мифологической системности в древнескандинавской эддической поэзии и прозе. Разумеется, системность эддических мифологических представлений не является извечной и исконной; легко обнаружить первоначальную гетерогенность многих мифологических образов и представлений, следы существенных исторических перемен и переосмыслений. Однако на определенном историческом этапе возникает все же довольно жесткая скандинавская мифологическая система, в которой имеется множество параллельных мифологических тем и мотивов, избыточность которых преодолевается распределением сходных по теме сюжетов между различными категориями мифологических существ (например, тема происхождения антропоморфных существ расчленяется на ряд вариантов, в зависимости от того, о ком идет речь — о богах, великанах, карликах, и т. п.).

В скандинавской мифологической системе, оказывается, имеется четыре подсистемы — две пространственные (горизонтальная и вертикальная модели) и две временные (этиологическая и эсхатологическая), причем боги и другие мифологические существа по своим функциям и отношениям проявляют себя во многом по-разному в этих четырех подсистемах: в вертикальной системе боги противостоят хтоническим чудовищам, а в горизонтальной — великанам; «шаманскую» роль в вертикальной модели осуществляет Один, а в горизонтальной — в большей мере Локи. Имея в виду сюжет добывания Одином священного меда, переход от горизонтальной модели к вертикальной выглядит как превращение культурного героя, похищающего мед у его первоначальных хранителей из скалы, в первого шамана, проходящего мучительную инициацию (мифологема космического древа — эквивалента «скалы» — специфически связана с шаманизмом); само похищение у великана путем хитрости превращается в дар великана после ритуального искуса, и т. п. Проникновение Одина в скалу в виде змея и возвращение в виде орла соответствует змею и орлу, маркирующим низ и верх космического древа.

В этиологических (космогонических) мифах Локи выступает двойником Одина, его комическим дублером, а в эсхатологических — его демоническим антиподом; а Один и Тор, обычно альтернативные друг другу в кос-

могониической деятельности и в странствиях, в эсхатологическом плане выступают совместно. Асы и земледельческие божества ваны, противопоставленные в космологии, слиты полностью в эсхатологии, и т. д. и т. п. Пусть эта системность — во многом плод вторичного упорядочивания сложных, противоречивых, исторически гетерогенных, мифологических, фольклорных образов, но она существует реально в известных исторических пределах. В процессе перехода от древнегерманской мифологии к специально скандинавской Один (Вотан) — хтоническое божество и в силу этого патрон воинских инициаций — превращается в небесного бога, так как само царство мертвых дифференцировалось на подземное (Хель) и небесное (Вальхаллу). Как небесный владыка и бог войны, Один конкурирует с Тюром и Тором, и для преодоления избыточности новая система определенным образом ограничивает и «уточняет» облик Тора и Тюра. Например, Тор — только громовник, он моделирует вооруженный народ, а Один — военную дружину, Тор — защитник «своих» от «чужих», а Один — сеятель раздоров, и т. п. Отождествление на одном уровне сочетается с противопоставлением на другом. Такое расчленение в сущности подчеркивает отражение в мифах и сказках самых различных объектов и сторон окружающей действительности и одновременно глубокой их взаимосвязи в сознании носителей фольклорно-мифологической традиции. Эта взаимосвязь, в частности, выражается в гомологии определенных структур, пользующихся различными «кодами» как различными средствами выражения.

Приведенные выше примеры из области изучения фольклора и мифологии подтверждают возможность и необходимость сочетания сравнительно-исторической и структурно-семиотической методики для анализа различных аспектов научного объекта. Структурно-семиотический подход применим в меру относительной устойчивости во времени мифологических и поэтических структур. Следует заметить, однако, что результаты структурно-семиотического анализа отдельных стадийальных срезов могут быть отчасти использованы и в интересах исторической поэтики посредством методически последовательного сопоставления поэтических систем. Так, например, сравнение морфологических схем классической волшебной сказки по В. Я. Проппу и аналогичных схем



сказок индейцев, выполненных А. Дандесом по рецептам В. Я. Проппа<sup>6-7</sup>, не только позволяют строго сопоставить эти две фольклорно-поэтические системы («русскую», или «европейскую», и «американо-индейскую»), но также предложить некоторые гипотезы в плане исторической морфологии сказки: более развитая, «классическая» форма волшебной сказки оказывается результатом возникших на определенном историческом этапе известных структурных ограничений.

Архаическим мифам-сказкам присуща более аморфная структура, которая может быть описана как своего рода метаструктура по отношению к сложной иерархической ступенчатой структуре развитой волшебной сказки (противопоставление предварительного и основного испытания, три звена испытаний, положительный финал и т. д.). Соответственно структурный метод может применяться (в известном сочетании со сравнительно-историческим) и при исторических реконструкциях фольклорных и мифологических систем, как это, например, делается В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым в отношении праславянской и древней индоевропейской фольклорно-мифологической семантики<sup>8</sup>. Заслуживает быть отмеченным, что сочетание исторической типологии со структурным подходом или подходом, близким к структурному, характерно для традиций русской советской науки в области фольклористики и изучения архаических форм литературы. Я имею в виду работы В. Я. Проппа, отчасти М. М. Бахтина (о фольклорно-карнавальной основе творчества Рабле) и некоторых, еще недостаточно оцененных специалистов по античной и древневосточной филологии (О. М. Фрейденберг, И. Г. Франк-Каменецкий)<sup>9</sup>, которые, вопреки своей приверженности к фантастической «палеонтологии» Н. Я. Марра, своим подходом к анализу мифологической семантики, выявлению ее парадигматики и т. п. во многом предвосхитили Леви-Стросса (хотя вели свои исследования в диахроническом, а не синхроническом плане). Практически и сам Леви-Стросс не мог обойтись без исторических экскурсов.

Когда мы говорим о сочетании историко-генетического и сравнительно-исторического исследования со структурно-семиотическим, то имеем в виду принципиальный синтез, а не эклектическое соединение. Мы можем не со-

глашаться с Леви-Строссом в том, что пространственное, этнологическое, структурное изучение заведомо объективнее временного, исторического, событийного. Мы не признаем неустрашимой антиномии между историей и структурой (с известными оговорками можно принять мнение французского семиотика А. Ж. Греймаса о том, что история способна к закреплению «ахроничных» структур<sup>10</sup>), но мы должны признать отношения дополнительности между синхроническим и диахроническим описанием, между структурным и историческим подходом.

Методическое сочетание исторической и структурной типологии, как находящихся в отношении дополнительной дистрибуции, должно регулироваться некоей мета-теорией, которая еще пока не создана, но безусловно подлежит разработке.

Наши рассуждения иллюстрировались фольклорным материалом. Это объясняется не только научной специальностью автора статьи, но и тем, что фольклорные объекты явно весьма проницаемы для структурно-семиотических методов.

Основная цитадель семиотики — лингвистика; семиотический подход к другим гуманитарным сферам собственно исходит из уподобления этих сфер естественным языкам как знаковым системам. Отсюда возникло в применении к мифологии и фольклору, религии и искусству понятие «вторичной моделирующей системы».

Из лингвистики, во всяком случае на Западе, принципы семиотики были перенесены в этнографию, фольклор и литературоведение. В частности, путем прививки достижений структурной лингвистики к традициям французской социологической школы Клод Леви-Стросс создал в 50-х годах «структурную антропологию». Этнология, несомненно, является привилегированной областью для применения структурно-семиотической методики в силу относительной замкнутости, стабильности, наглядной и тотальной семиотичности культурно-отсталых экзотических обществ, «холодных», по терминологии Леви-Стросса, в отличие от «горячих» цивилизаций, активно развивающихся исторически. Это не значит, что подобные архаические общества не имеют истории, но, в силу упорного воспроизведения тех же социальных структур и сопротивления общественным изменениям,

отвлечение от исторического аспекта здесь менее пагубно сказывается на научных результатах, чем, например, при анализе европейских культур нового времени. Можно сказать, что удаление научных объектов от лингвистики и от этнологии обратно пропорционально их пронизываемости для структурно-семиотических методов.

Близкая к этнологии фольклористика (она относится к истории литературы примерно так, как этнология к истории) — также подходящее поле для применения структурно-семиотической методики, в гораздо большей мере, чем собственно литературоведение.

Фольклор, причем не только «первобытный», чрезвычайно пронизываем для этой методики в силу своей коллективности, полистадиальности, наглядной семиотичности. Коллективность и устность фольклора облегчают возможность отвлекаться от своеобразия творческой личности народного сказителя, хотя среди сказителей встречаются яркие таланты. В принципе фольклорная эстетическая норма есть повторение песни или сказки, воспроизведение ее такой, какой она жила в устах дедов и прадедов, тогда как даже средневековый книжный поэт колеблется между верностью традиции и стремлением воссоздать ее по-своему. При этом сказитель, ориентируясь на известные ему образцы стиля, знание сюжета и поэтической лексики, отдельных формул и т. п., прежде всего воспроизводит определенные поэтические структуры (на всех уровнях), оставаясь строго в пределах символической моделирующей системы. Клишированность, структурность стали критерием фольклорного генезиса гомеровского и других книжных эпосов в известных работах М. Парри, А. Лорда и других <sup>11</sup>.

Фольклор полистадиален в том смысле, что каждая фольклорная песня, сказка и т. д. сохраняет различные исторические пласты, но эти пласты, включая сюда любые нововведения, интегрируются, суммируются в определенные стабильные структуры (любопытные соображения о специфике фольклора в связи с кибернетикой, семиотикой и т. д. имеются в работах М. Попа, В. Фойта и К. Чистова <sup>12</sup>). Не удивительно, что фольклор индейцев оказался в центре научных интересов Леви-Стросса, его основным материалом.

В дополнение к сказанному следует указать на то, что такой однородный материал предоставляет широкие

возможности для «сплошного анализа», способствующего статистическому выявлению скрытых закономерностей. Видимо, поэтому советские фольклористы, П. Г. Богатырев<sup>13</sup> и В. Я. Пропп в 20-х годах вплотную подошли к структурализму, опережая в этом своих коллег-литературоведов. Фольклор был исходным материалом и для упомянутых выше Фрейденберг и Франк-Каменецкого и для анализа М. М. Бахтиным «карнавального» народного начала у Рабле.

Как уже указывалось, развитие структурной фольклористики шло в основном за счет различных попыток синтеза синтагматического структурного анализа В. Я. Проппа и парадигматического — Леви-Стросса (в работах Т. Себеока, Э. Лича, А. Дандеса, Э. Кенгас-Маранда и П. Маранда, А. Ж. Греймаса, Е. Мелетинского, С. Неклюдова). Параллельным путем шел австралийский этнолог Э. Станнер<sup>14</sup>, не знакомый с трудами В. Я. Проппа и во многом враждебный Леви-Строссу, отчасти опирающийся на английский этнологический структурализм. Некоторые попытки такого синтеза связаны с разработкой техники анализа за счет дальнейшего развития семантики (Греймас), использования порождающей грамматики Хомского и теории графов (Баклер и Селби)<sup>15</sup>, компьютеров (П. Маранда и др.).

От фольклорного материала и от В. Я. Проппа в значительной мере отталкиваются различные варианты «грамматики повествования» у французских авторов (Греймас, Бремон, Тодоров)<sup>16</sup>. Всякая грамматика повествования строится как семиотика сверхфразовых единств. Греймас исходит из элементарной структуры значения как основы глубинной семиотической парадигматики и одновременно некоего ядра, подлежащего нарративизации через антропоморфизацию, разделения сообщений на модельные, дескриптивные и атрибутивные, и т. п. Опираясь на морфологию сказки В. Я. Проппа, Греймас свел синтагматику повествования к трем типам (договорные синтагмы, испытания, отсоединения — присоединения), а основные «роли» — к оппозиции подателя — получателя и субъекта — объекта. Первая часть повествования оказывается, по Греймасу, негативной трансформацией второй. Он предложил концепцию повествовательных изотопий, соответствующих сложному разветвлению смысла повествовательного произведения.

Бремон пытается создать грамматику эвентуальных повествовательных «ходов», учитывая позицию не только героя, но и его противников. Тодоров предлагает строить повествовательную грамматику как соотношение неких абстрагированных частей речи: «глагол» — действие, связывающее два «прилагательных», соответствующих состояниям равновесия или его нарушения.

Тодоров, вслед за Леви-Строссом и Греймасом, рассматривает их трансформацию, и не только негативную, но также образа действия, намерения, реализации, и т. д. (Заметим в скобках, что попытка построения фольклорной морфологии по аналогии с лингвистическими категориями была сделана советским фольклористом И. Никифоровым еще в 20-х годах.)

Работы эти очень интересны, но сразу бросаются в глаза известные потери в объяснительной силе теории при применении достижений того же В. Я. Проппа за пределами собственного жанра волшебной сказки, специфика которого интересовала русского ученого. Например, Греймас, беря схему В. Я. Проппа за исходный пункт дальнейшего логизирования, во-первых, использует некоторые необязательные «предварительные функции» (по Проппу) для своего фундаментального построения и, во-вторых, распространяет выводы В. Я. Проппа на миф и на другие, неволшебные разновидности сказочного фольклора, к которым, по нашему мнению, эти выводы применимы лишь с очень, очень большими поправками и оговорками. Опасности, вытекающие из абстрагирующего выхода за пределы жанра, отчетливо ощущаются и в нарративных грамматиках Бремона и Тодорова.

Особое место в современной структурной фольклористике занимают исследования малых жанров — пословиц, загадок и т. д. (работы А. Дандеса, Чирезе, Э. Кёнгас-Маранда и советского ученого Г. Л. Пермякова<sup>17</sup>, предложившего наиболее удачную логико-семиотическую классификацию пословиц и поговорок на основе разработанной им теории клише).

Успех исследований в этой области объясняется тем, что используется не только проницаемость фольклора для семиотики, но также, что еще важнее, близость этих малых жанров к чисто языковым уровням, что дает возможность прямо перенести сюда достижения структур-

ной лингвистики. Все это открывает перспективы для дальнейших структурно-семиотических исследований в области фольклора. Однако справедливость требует отметить, что уже в этой области проявляются некоторые противоречия, свойственные структурно-семиотической методике в ее современном виде.

Я еще раз хочу напомнить, что интерпретация искусства как своеобразного языка не исчерпывает его сущности. Как всякая научная теория, это — рабочая схема, известное приближение к действительности, которое таит свои трудности. Одна из трудностей связана, например, с соотношением собственно «семиотического» и «структурного» аспектов. Они по-настоящему неотделимы и в естественных языках, но возможность отвлечения от этой неотделимости необходима для того, чтобы передача сообщения не растворилась в передаче сведений о самом языковом устройстве. Что касается искусства, в том числе такого стихийно-поэтического феномена как фольклор, то подобное отвлечение почти невозможно, как невозможно отделение (в традиционных терминах) содержания и формы; информация прежде всего сводится к передаче самой манеры мыслить, выражать свои чувства, описывать окружающий мир.

Начав в первой статье о мифе (1955)<sup>18</sup> с уподобления мифа языку, Леви-Стросс в дальнейшем (особенно в «Мифологических») все больше сближал его с музыкой как с идеальным образцом чисто художественной структуры, в которой даже возможно «отклеивание» смысла и восстановление его самим слушателем, но исключено отвлечение от структуры. При этом Леви-Стросс сознательно стремился к обнажению общечеловеческих ментальных структур, показывая легкость перемены кодов и уровней, метафорических и метонимических трансформаций. Однако при таком подходе одновременно раскрывается смысловое богатство фольклора и мифологии (следует учитывать особое достижение Леви-Стросса в выявлении интеллектуального и познавательного начала мифа вопреки своеобразию его чувственной, конкретной, метафорической, «калейдоскопической» логики) и развивается опасность сведения «ментальности» и поэтической фантазии к чистой форме.

Необходимо вернуться к проблеме соотношения образа и действительности, символа и денотата, не отры-

вая их друг от друга, но и не изолируя их от знаковых систем, в рамках которых происходит концепирование окружающей человека действительности. В пределах семиотики фольклора обнаруживаются и другие трудности и противоречия. Имеются сомнения и по некоторым более частным вопросам: мне, например, кажется в отличие от К. Леви-Стросса, что фундаментальная оппозиция природы и культуры лишь едва выделяется в архаическом фольклоре на фоне их отождествления, концептуального неразличения. Методические и методологические споры все время ведутся среди самих семиотиков, работающих в области исследования фольклора (например, А. Дандес, как «чистый» последователь В. Я. Проппа, критикует Леви-Стросса за пристрастие к лингвистическим моделям, Э. Лич пытается продемонстрировать произвольность некоторых анализов Леви-Стросса, и т. д.).

Однако гораздо более серьезные трудности исследования обнаруживаются при переходе от фольклора к литературе, где очень существенны исторические различия и своеобразие авторской личности. Следует признать, что В. Я. Пропп и К. Леви-Стросс, работая над фольклорным материалом, прекрасно понимали его специфичность. В частности, Леви-Стросс противопоставлял мифологию, фольклор и средневековое искусство с их структурной устойчивостью и наглядной символическостью (ср. гегелевскую концепцию «символического искусства») новому искусству (начиная с Возрождения) с его установкой на предметность, подражательность и т. п. Существенно, что и мифологизм для Леви-Стросса — это не универсальная характеристика культуры. По его мнению, миф сменяется на определенном историческом этапе, с одной стороны, романом, а с другой — музыкой, сохранившей особую мифологическую структурность. Можно сравнить с этими взглядами мнение другого французского структуралиста — Ролана Барта, который считает современность привилегированной сферой мифологизма.

Необходимо поставить вопрос о «мере семиотичности» и о прямой зависимости от этой «меры» степени пронитаемости объекта для структурно-семиотического подхода. Не случайно после фольклора наиболее пронитаемым объектом для семиотики оказалась «массовая

литература» и поэтика сугубо традиционных жанров. Отталкиваясь от фольклора, в эту сферу вторглись авторы, разрабатывающие нарративную грамматику. Тодоров, например, «мифологической» организации фольклорного повествования противопоставил «гносеологическую» организацию рассказа (некоторые новеллы Боккаччо, средневековый роман о святом Граале, основной тип детектива), в которой событийность уступает место узнаванию, постижению тайны.

Лич, Шаброль, Марен и некоторые другие авторы перенесли семиотические методы исследования фольклора на анализ достаточно архаических библейских повествовательных текстов. Тодоров прав, что во всех этих случаях строгое следование жанру является идеалом «автора», это сильно облегчает положение семиотика, однако надо признать, что даже эти выходы за пределы фольклора у Бремона или Тодорова свидетельствуют об ослаблении инструмента исследования по мере удаления от собственно фольклорного материала, в силу гораздо большей сложности объекта, различной мере семиотичности даже в рамках одного произведения.

Выше упоминалось о трудностях нарративной грамматики даже при перенесении анализа внутрижанрового на фольклорное повествование в целом. Тем более, эти трудности решительно возрастают при переходе от фольклора к литературе. Тот же Тодоров, переходя от анализа фольклора и массовой литературы к Шодерло де Лакло, Констану или Достоевскому в известной мере сводит структуры к нескольким «доминантам», т. е. отчасти возвращается к приемам анализа «формалистов» двадцатых годов.

Более удачные анализы языка и мифа остаются основными образцами, и в силу этого на первый план выступают некоторые периферийные аспекты. Например, Р. Барт отворачивается от трагических характеров для анализа «функций» и «ситуаций» в пространственном Космосе сцены Расина. В других случаях, исходя из уподобления литературы мифу, а мифа — музыке, Барт допускает нечто вроде «отклеивания» смысла, о котором писал Леви-Стросс в отношении музыки: литературное произведение оказывается некоей «формой» для читателей (и критиков) из различной среды и различных эпох, которое как бы «восстанавливает» свой смысл по опре-



- lysis of Oral Tradition. Philadelphia, Ed. by Maranda P., Köngäs-Maranda E., 1971; *Greimas A. J. Sémantique Structurale. Recherches de Méthode.* Paris, 1966; *Greimas A. J. Du Sens.* Paris, 1970; *Stanner E. W. H. On Aboriginal Religion.* Sidney, 1966.
- <sup>15</sup> *Buchler I. B. and Selby H. A. A Formal Study of Myth.* Austin, 1968; *Maranda P. Computers in the Bush. Tools for the Automatic Analysis of Myths.*—«Essays on the Verbal and Visual Arts», Ed. by June Helm. Seattle and London, 1967; *Maranda P. Analyse qualitative et quantitative de mythes sur ordinateurs.*—«Calcul et formalisation dans les sciences de l'homme». Ed. par I. C. Gardin et B. Jaulin, P., 1968; и многие другие статьи.
- <sup>16</sup> *Bremond Cl. Logique du récit.* P., 1973; *Todorov Tz. Grammaire du Décameron.* La Haye, 1969; *Todorov Tz. Poétique de la prose.* P., 1971; *Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique.* P., 1970.
- <sup>17</sup> *Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки.* М., 1971.
- <sup>18</sup> *Lévi-Strauss Cl. The Structural study of Myth* (впервые опубликовано в «Journal of American Folklore» № 270, 1955); русский перевод в журнале «Вопросы философии», 1970, № 7.
- <sup>19</sup> См. по этому вопросу полемику в статьях академика М. Б. Храпченко. «Семиотика и художественное творчество». («Вопросы литературы», 1971, № 9—10).
- <sup>20</sup> *Turner V. W. The Ritual process. Structure and antistructure.* Chicago, 1969.

## СЕМИОТИКА И ФОЛЬКЛОР

Содержание и задачи фольклористической семиотики (или семиотической фольклористики) нетрудно определить как со стороны семиотики, так и со стороны фольклористики. В современной фольклористике заметное место занимают тенденции, которые в конце концов приходят к семиотической постановке проблем, но и семиотика, в своем бурном развитии особенно в последние годы, часто и подолгу занималась фольклористическими вопросами. То, что эта связь не случайна, мы постараемся доказать здесь на широком материале, но прежде всего мы хотим коснуться вопросов, которыми занимаются *социальная семиотика и этносемиотика*.

Как известно, первые теоретики семиотики, включая Пирса и даже де Соссюра, приходили к изучению знаковых систем от логики, семантики или лингвистики. Лишь в течение последних сорока лет сформировалось направление, занимающееся семиотическим исследованием культуры, поведения, общественного взаимодействия. В этом плане особое значение имели работы Чарльза Морриса, который еще в 30-х годах обратил внимание на этот аспект приложения семиотики.

Общая семиотика на протяжении последнего десятилетия занималась вопросами, которые могут быть отнесены к сфере этнографии и фольклористики главным образом в связи с изучением культуры. Мы еще будем говорить об итогах этой работы, а пока заметим лишь, что в работах большинства современных семиотиков возникает мысль о специфичности процессов обозначения в культуре, и для более полного понимания этой специфики необходимо глубоко и последовательно изучать традиционные формы и местные видоизменения культуры (собственно говоря, этим ведь и занимаются, в соот-

ветствии со своей сущностью, этнография и фольклористика).

В семиотике наших дней все сильнее проявляется стремление обособить эту науку, ее методологическую основу от одностороннего логико-семантического аспекта. Факты языка теперь объясняют уже не с помощью статического соотношения *означающее — означаемое*, но в соответствии с функциональной теорией значений, которая толкует категорию «значение» как аналогию категории «использование». Вторжение в лингвистику теории коммуникации, как известно, выдвигает на первый план подобный же момент: при истолковании сообщения внимание концентрируется прежде всего на соотношении понятий отправителя и получателя, кодирования и декодирования; а этот факт — если мы подчеркиваем знаковую природу сообщения — уже ведет к семиотическим выводам.

Все большее значение в теории текста и в различных направлениях литературной теории приобретает исследование различных форм контекста. К этому нужно добавить также изучение категорий *знак — отношение — система*, которое было начато уже в опытах Пирса по знаковой типологии, но особенно интенсивно развивается после того, как Моррис выделил семантику, прагматику и синтактику.

В период после второй мировой войны многие пробовали рассматривать эту систему в свете теории коммуникации, однако обсуждение возникших здесь близких или различных выводов не входит в нашу задачу. Мы хотим лишь отметить, что все эти выводы подтверждают указанную выше тенденцию. Наконец, вспомним еще об одном явлении: хотя кинетика, проксемика и прочие науки о поведении довольно мало дали для раскрытия семиотики общественного поведения в целом, тем не менее, последние их достижения показывают, что в изучении таких культурных и общественных явлений также применимы выводы семиотики, которые не могут быть просто сведены к схемам теории лингвистических или логических значений.

Таким образом, полезность этносемиотики выражается в двух отношениях: во-первых, она способствует широкому распространению семиотики, обращает внимание на новые сферы ее приложения; во-вторых, она дает

возможность по-новому решать задачи традиционной этнографии (и даже культурологических дисциплин вообще), или, по крайней мере, находить к ним новый подход.

В свете сказанного не может не броситься в глаза, что точное определение круга задач этносемиотики произошло чрезвычайно поздно и, мы бы сказали, в отрыве от других наук. Собственно говоря, более или менее последовательно эти задачи были сформулированы лишь в самое последнее время<sup>1</sup>.

Не вдаваясь в дальнейшие подробности, можно определить этносемиотику двояко: как этнологически ориентированную семиотику и семиотически ориентированную этнологию. Эти определения нуждаются в некотором растолковании, при этом придется совершить экскурсы в историю науки. Однако историю этносемиотики предполагается подробно осветить в другом месте, поэтому сейчас мы не будем останавливаться на этом вопросе.

Говоря о трех главных сферах семиотически ориентированной этнографии, следует указать на то, что автономизация семиотических аспектов этнографических исследований происходила почти естественным путем.

Классиком прагматической этносемиотики был П. Г. Богатырев. В своих работах, созданных в 30-х годах<sup>2</sup> и получивших всемирную известность в наше время, он исходил из того, что этнографические явления обладают различными функциями и одна из них — знаковая. Это положение<sup>3</sup> он прежде всего применял в исследовании народных костюмов и обычаев. Хотя Богатырев и не сформулировал эту идею в законченном виде, мы видим ее суть в том, что она предполагает наличие знаково-утилитарного аспекта у любого этнографического факта, а это не что иное, как практическое открытие семиотической прагматики. Заслуги Богатырева в этой сфере тем более велики, что он пришел к положению о знаковой функции не дедуктивным путем, а занимаясь конкретным анализом этнографических фактов. (Заметим, что работы, достойным образом продолжающие открытия Богатырева, появляются лишь сейчас, причем в них мысли Богатырева подкрепляются конкретным материалом, так что отпадают последние сомнения в том, что методы Богатырева весьма плодотворны с точки зрения этнографии<sup>4</sup>.)

Создание синтактической этносемиотики — также заслуга советских ученых. Здесь перед нами удивительный в истории науки пример того, как исходная гениальная идея была воплощена в жизнь не менее блестящим образом. Мы имеем в виду работу В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928). В 60-х годах этот морфологический подход был развит многими исследователями (в том числе Леви-Строссом, Бремоном, Греймасом и другими), которые трансформировали его в соответствии с укоренившимися в это время методами структурализма.<sup>5</sup>

В последнее время аналогичные задачи стояли в центре внимания представителей советской семиотики: Мелетинский и его соавторы в ряде работ<sup>6</sup> изучали вопрос о том, как идеи Проппа могут быть использованы и развиты в наше время. Выводы их могут быть сведены к следующему: если Пропп дает морфологическое описание различных сказок (отдельные анализируемые сказки обобщаются им лишь в некоторых моментах), то структуральное исследование стремится к более широким выводам (упомянутые выше его продолжатели и критики, все без исключения, дают структурное описание жанра волшебной сказки). Есть, однако, и еще более высокий уровень — это как раз то, чем занимаются Мелетинский и его коллеги. Их выводы о последовательности сменяющих друг друга в сказках «блоков» ценностей и действий, об атрибутах функций действующих лиц и т. д. приложимы не только к одному тексту и даже не только к жанру в целом: они уже относятся к системам ценностей и функций внутри целой культуры (этникума) и, естественно, содержат синтаксические выводы.

Нельзя не отметить, что Мелетинский и другие фольклористы даже нигде не пишут о том, в какой мере их метод является знаково-семиотическим методом. В связи с этим мы можем лишь повторить то, что было сказано выше о работах Богатырева: это не только не ослабляет, но, напротив, даже усиливает эмпирический вес их выводов. (Опять же в скобках добавим, что аналогичные поиски, даже на основе морфологии Проппа, имели место и в других странах. Выше всего мы ценим работы Богуслава Бенеша<sup>7</sup> из Брно, — однако и здесь ощущается необходимость в дальнейшем теоретическом осмыслении и обобщении ценного эмпирического материала, и говорить о целостной системе синтактической семио-

тики можно будет лишь после того, как будет завершен целый ряд аналогичных исследований.)

Семантическая этносемиотика имеет длинную и примечательную историю. И это не случайно: ведь общественные институты и средства, призванные удовлетворять сугубо знаковые функции, известны любой культуре. В ходе их изучения особое внимание обращалось на анализ неписменных знаковых систем. Причина, по-видимому, в том, что при подходе к таким знаковым системам исходят именно из коренного различия знаковой природы письменных и неписменных явлений культуры, вначале это была скорее догадка, а позже все более осознанное и четкое понимание. В связи с этим здесь трудно назвать пионеров, первооткрывателей: ведь неписменными знаками располагает почти каждая культура, и знаки эти фиксировали, часто сопровождая комментариями, многие и многие исследователи, от Геродота до Дарвина или, если угодно, до Леви-Стросса.

В самое последнее время стала (с большим опозданием) популярной книга американца Г. Д. Мейлери, впервые опубликованная еще в 1881 г. и описывающая знаковые системы американских индейцев. Эту работу мы можем назвать показательной еще и потому, что после переиздания<sup>8</sup> ее метод был сопоставлен с различными другими методами: с семиотикой — Себеоком, теорией коммуникации — Вегелином, сравнительной этнографией — Кребером. Мейлери в своей книге преследовал две цели: во-первых, он стремился дать тщательное описание знаковых систем индейцев, а во-вторых, он понял, что без сравнительного анализа такое описание не имеет большой ценности. Этносемиотические исследования могут бесконечно развиваться и в том, и в другом направлении, — и все же именно такая двойная задача в основе своей остается правильной, так как для выявления знаковой природы действительно решающее значение имеют и конкретный культурный контекст с его материальной основой, и обнаруживаемые в ходе сравнительных исследований произвольность и универсальность. Все это позволяет нам сказать, что фундамент семантической этносемиотики в основных чертах заложен, и исследовательская работа в этой области идет — на эмпирическом уровне — весьма быстрыми темпами. (К этому нужно добавить, что проблемы, встающие в этой обла-

сти, лишь на первый взгляд выглядят более легкими, чем в этносемиотической прагматике или синтактике; и, собственно говоря, здесь еще нет широкой, обобщающей, методологически целостной платформы, которая служила бы надежной, одновременно и конкретной, и теоретической базой.)

В области этнически ориентированной семиотики трудно дать подобный общий обзор. Здесь пока имеют место первые подходы, осмысление и обобщение которых станет возможным позже. Тем не менее, главные идеи и сферы их приложения уже начинают вырисовываться, так что возможности и перспективы этносемиотики можно рассмотреть и в этом аспекте.

Биосемиотика, взятая в узком смысле этого слова, принесла довольно много открытий, становясь существенным подспорьем в познании формирования и своеобразия знаковых систем человека. И все же достижения биосемиотики мы не вправе здесь рассматривать, поскольку она не может считаться этносемиотической дисциплиной; однако мы должны со всей серьезностью учитывать ее выводы о том, в полном смысле слова безграничном прошлом, которое стоит за специфическими знаковыми отношениями первичных и вторичных общественных форм.

Подобным же образом нам придется исключить из поля зрения достижения семиотики поведения. Правда, эта наука тесно взаимосвязана с изучением культуры и этноса; тем не менее, поскольку связь между ними в теоретической этнографии пока еще не установлена окончательно, мы не можем останавливаться на вопросах семиотики поведения.

Проблемами этнографии первой — по времени — занялась семиотика теории коммуникации. Это не случайно: ведь исследователи, осмелившиеся выходить за рамки изучения однородного языкового «текста», сразу же наталкивались на многообразие — и в этническом, и в культурном отношении — кодов и сообщений. Можно выделить различные степени осознанности, с которой проявлялся здесь семиотический подход. Мы будем приводить по одному, наиболее характерному примеру, но хотим предупредить, что и число примеров, и выводы, которые из них следуют, далеко не исчерпываются сказанным.

На самом низшем уровне имеет место встраивание различных этнических явлений в коммуникационную модель, однако теоретическое осмысление этой операции не производится. Одним из самых ранних примеров такой дескриптивной коммуникационной семиотики может служить работа немецкого этнографа Крамера о поэзии панамских индейцев куна<sup>9</sup>. Крамер дает здесь анализ поэтических структур, поднимаясь до показа взаимосвязей жанров и культуры; в своей книге он смело использует положения структурализма и теории коммуникации, но сами эти положения, которые должны были бы выиграть, приложенные к новой сфере, не развиваются им далее.

На следующей ступени мы наблюдаем уже рождение прикладной коммуникационной семиотики. Интересно, что центральной категорией здесь становится код, то есть исследование знаковых кодов (иногда знаковых языков) специфических явлений этносемиотики. Роль первопроходцев здесь играют — даже во всемирном масштабе — венгр Михай Хоппаль<sup>10</sup> и румынская исследовательница Санда Голопенция-Эретеску<sup>11</sup>. Оба они исходят из того, что система кодов, используемых в человеческом обществе, не случайна, зависит от характера культуры и от традиций; например, известные явления фольклора — сказки, плачи, народные танцы и т. д. — пользуются различными кодовыми системами. Мысли этих исследователей содержат много весьма поучительных частных выводов и нуждаются в дальнейшем развитии. Вместе с тем обращение к коду и к прикладным коммуникационным знаковым факторам еще не исчерпывает задач этносемиотики.

В прямой связи со сказанным упомянем все более ясно сознаваемую потребность теоретического обобщения, которое заложило бы основу теоретической коммуникационной семиотики. Если не считать некоторых предложений и наметок, то потребность такая возникла и была сформулирована лишь совсем недавно. В 1971 г., на I Этнографическом конгрессе в Париже, на эту тему говорил А. Ж. Греймас<sup>12</sup>. Правда, если судить по названию его доклада, к области этносемиотики он также отнес различные формы (поэтические, музыкальные и жестикулятивные) кодов и языков, вместе с тем он попытался дать типологию систем общения, знаковых систем в целом.



Хотя он сам признает, что его мысли — это только первый подход, который во многих отношениях может быть развит, продолжен, даже исправлен, тем не менее это, вне всяких сомнений, — важный шаг вперед и вместе с тем вежа, показывающая, на какой ступени находится теоретическая этносемиотика в наши дни. По мнению Греймаса, изучение не разделенных на классы обществ имеет этносемиотический характер, а изучение классовых обществ относится к сфере социосемиотики.

В духе этого положения он выделяет языки архаических обществ, новые общественные языки и т. д.

В социальной истории Греймас, говоря в общих чертах, противопоставляет друг другу стадии до и после формирования классовых обществ, хотя сам Греймас и не употребляет таких терминов. Его подход ценен и для нас, хотя бы потому, что, исходя только из системы «langage», он приходит к выводу о смене типов общества, называя эту смену переходом от этносемиотики к социосемиотике. Из рассуждений Греймаса следует, что изучение не разделенных на классы обществ является предметом социосемиотики. Развитие этих мыслей на конкретном материале стало бы благодарной задачей. Разумеется, такое определение этносемиотики влечет за собой дальнейшие выводы (Греймас, например, отождествляет фольклор с мифологией и считает его от начала до конца архаическим), которые определенным образом и не всегда бесспорно влияют на распределение научных задач между этнографией и семиотикой.

Здесь нам предстоит осветить некоторые итоги этнологической семиотики в узком смысле слова, ограничиваясь, правда, лишь беглым упоминанием некоторых, наиболее важных достижений и направлений; о подробном изложении и об оценке их речь идти не может, хотя бы из-за узких рамок статьи.

Следует иметь в виду процесс постепенного перерастания этнолингвистики в семиотику. Как известно, этнолингвистика исходила из того положения, что понятийный аппарат языков определен этнически. Так что, собственно говоря, оставалось лишь несколько расширить, изменить методы языкового анализа, и мы уже оказывались в сфере этнографической семиотики<sup>13</sup>.

Сюда можно отнести направление этнографической семантики<sup>14</sup>, которая занимается исследованием семан-

тических отношений внутри культуры, как правило, при помощи сильно формализованных приемов. Это направление сформировалось в течение последних десяти лет и укоренилось главным образом в этнографии и лингвистике, находящихся под американским влиянием. Частные выводы их хорошо известны и вполне приемлемы.

В научной программе теорий типов культуры, имеющих почти полувековую историю, и новых межкультурных исследований присутствует, как правило, потребность самостоятельного изучения «выразительной культуры»; это еще одна сфера, которая по своей природе близко стоит к этносемиотике, однако связи между ними менее прочны, чем можно было бы ожидать<sup>15</sup>.

Что касается, наконец, собственно теоретической этнографии, то в последнее время появилось много обобщающих работ по так называемой культурной антропологии, и эти работы дают ответы на некоторые основополагающие вопросы этносемиотики. Интересно, что в современной американской (английской) этнографии, несмотря на общее увлечение структурализмом и поисками моделей, все чаще слышны тревожные голоса, считающие, что если теории что-то объясняют, то модели не объясняют ничего<sup>16</sup>. Представители подобных взглядов подвергают критике положение об этнической природе систем мышления, представляемых по аналогии с языковыми системами, а следовательно, и об этническом характере семиотических систем,— и предлагают взамен более совершенную — например, ориентирующуюся на сравнение — разновидность функционального анализа.

Советская семиотическая школа, напротив, положительно оценивает большую часть достижений современной культурной антропологии и видит ее главные вехи в структуральной этнографии, созданной Леви-Строссом, а также в недавно родившейся так называемой «когнитивной антропологии»<sup>17</sup>. Обе эти проблемы заслуживают, чтобы им было уделено особое внимание.

Выше мы попытались, сопоставляя достижения и выводы различных школ, определить границы некоторых важных областей этносемиотики. Теперь вернемся к этому вопросу, с тем чтобы оценить и систематизировать достижения. Поскольку далее нам предстоит говорить главным образом о фольклоре и фольклористике, то необходимо прежде всего определить место фольклористи-

ческой семиотики внутри этносемиотики, если вообще есть необходимость в таком разграничении.

Предположим, что всем знакомо идущее от общественной истории предложение о разделении научной работы, в соответствии с которым мы отделяем доклассовые, исторические и новейшие общественные образования от классовых обществ, а внутри классовых обществ разграничиваем эксплуатирующие и эксплуатируемые классы. По сложившейся традиции, обществами первого типа занимается всеобщая этнография (*Völkerkunde*), эксплуатируемыми классами обществ второго типа — этнография (*Volkskunde*), а ту часть этнографии, которая ведает духовной культурой этих классов, принято называть собственно фольклористикой. Такое разделение объектов изучения сложилось прежде всего под влиянием практических и научно-исторических причин, вместе с тем оно имеет и теоретический смысл. Нам приходится говорить об этом потому, что из этого обстоятельства нужно исходить при определении этносемиотики, и такое положение вещей лишь несколько модифицируется в результате внедрения семиотических методов в арсенал средств этнологических исследований. Что же касается иерархии, то, естественно, можно ожидать, что новые методы, укоренившиеся во всеобщей этнографии, существенно повлияют и на методы собственно этнографии (*Volkskunde*), а это, в свою очередь, весьма существенно повлияет и на методологию фольклористики. Известная зависимость существует и в обратном направлении, хотя она и не столь явная: методы, найденные и опробованные в фольклористике, порой переходят в этнографию.

В самое последнее время появились некоторые существенные обстоятельства, влияющие на роль этнографии в теории науки. Прежде всего можно отметить, что широко распространился — главным образом благодаря этнологу Клоду Леви-Строссу — структурализм, который надолго укрепил убеждение в универсальности этнологических методов. Структуралистские методы привились даже в тех областях этнологии, где они вообще не пользовались общим признанием. Действительно, хотя труды и самого Леви-Стросса, и его последователей не раз подвергались критике, тем не менее несомненно, что с этими трудами связан новый этап в развитии этнологии.

Несколько отклоняясь от темы, нужно вкратце упомянуть об исследовании так называемой «массовой культуры». Как известно, французская и итальянская семиотика именно в этой сфере достигла своих первых успехов, и в наши дни семиотическое изучение различных систем массовой коммуникации приняло почти всемирные масштабы. Правда, исследования эти, как правило, не были связаны с этнологией; они велись с привлечением специалистов по массовой коммуникации и кибернетиков. В Венгрии же имело место непосредственное сотрудничество с этнологией. В Венгрии влияние этнологии на развитие смежных наук ощущалось более сильно. На первый план здесь вышли такие проблемы, которые одновременно интересовали и специалистов по массовой коммуникации, и представителей социальной семиотики. Интересно, что аналогичные явления можно наблюдать и в других социалистических странах. Так, на фольклористическом симпозиуме<sup>18</sup>, состоявшемся в Будапеште в 1969 г., советские, румынские, венгерские участники единодушно подчеркивали важность подхода к фольклору с позиций теории коммуникации (и семиотики). Выше мы уже приводили некоторые суждения о фольклористических кодах. Венгерская фольклористика, как и этнолингвистика, значительно более активно — по сравнению с наблюдаемой в международных масштабах картиной — проявляет себя в социолингвистике<sup>19</sup> и теории текста<sup>20</sup>. Такой подход к формам общения часто приводит исследователей прямо к вопросам массовой коммуникации<sup>21</sup>. Венгерская семиотика довольно тесно связана с этой областью, однако подробно останавливаться на этом мы не будем. Отметим лишь, что выводы, относящиеся к традиционной массовой культуре, справедливы и в изучении массовой культуры наших дней.

Связь между фольклором и семиотикой — в том смысле, в каком это было определено выше — может по-настоящему изучаться лишь в самых широких масштабах: широко понимаемая этносемиотика, во-первых, и социосемиотика, во-вторых, — вот те категории, в которых участие фольклористической семиотики подразумевается как бы само собой. Выделим несколько конкретных моментов этого участия<sup>22</sup>.

Социосемиотика занимается всеми процессами обозначения, наблюдаемыми в обществе. Определенные

аспекты этих процессов исследуются семиотикой культуры и этносемиотикой. Мы не случайно употребляем понятие «аспекты», — ведь здесь речь идет уже не о подчиненности или об исключительности: одно и то же явление социосемиотики может стать объектом внимания и семиотики культуры, и этносемиотики. Собственно говоря, нам следовало бы дать определения понятиям «культура» и «этнос», чтобы точно разделить эти явления во всей сфере общественного бытия и общественного сознания. Однако, не вдаваясь в подробные рассуждения об этих сложных понятиях, вызывающих споры, остановимся лишь на их семиотическом смысле и компонентах.

Общество — сверх того, что оно представляет определенный тип социально-экономической формации и порождает соответствующую материальную систему технических объектов и институтов (цивилизацию), — состоит и из других компонентов, среди которых, по историческим и теоретическим причинам, принято выделять понятия «этнос» и «культура». Под «этнoсом» (мы даем приблизительную дефиницию) понимается совокупность традиционных и обращенных на себя отношений какого-либо человеческого сообщества, а под «культурой» (тоже приблизительная дефиниция) — утвержденные образцы отношения индивидов к данному обществу и друг к другу. Возникает вопрос: закономерно ли появляется здесь семиозис, процесс обозначения?

Этнос всегда представляет какой-то конкретный коллектив, с его обзримым прошлым и будущим. Собственно говоря, внутри данного типа общества этнос представляет момент индивидуальный. Исходя из известных мыслей Маркса (высказанных, в частности, в «Тезисах о Фейербахе»), можно сказать, что общественная наука становится наукой тогда, когда от объяснения действительности переходит к ее преобразованию. Это позитивное общественное действие на протяжении истории человеческих обществ редко становилось реальностью: ведь познанные общественные закономерности, в нашем понимании этого слова, проявляются лишь в самое последнее время и притом скорее в ретроспекции. Это обстоятельство и ведет к тому, что подавляющее большинство прежних этносов понимало общество несовершенно, ошибочно, односторонне, хотя этническое сознание выступает как раз с претензией на объяснение мира. Нет

этнoса без специфической этнической идеологии; ограниченность, несовершенство этой идеологии может считаться, как аксиома, чертой постоянной. С этой позиции и нужно подходить к сути этнического семиозиса.

Наиболее общее определение знака (N вместо M в зависимости P) в точности соответствует пронизанной заблуждениями, ограниченной адекватности, «истинности» этнического сознания. В некоторых работах по этносемантике доказано, что почти все классифицирующее, таксономическое мышление строится на классах знаков, создавая своеобразную семиотическую систему. Цвета, праздники, симптомы болезней, мифы, названия и т. д. являются, с этой точки зрения, в равной степени знаками, то есть в них система представляет какую-то систему M в соответствии с закономерностями определенной системы P.

В той или иной культуре, скажем, классификация возрастных групп вытекает из определенных изменений социальных и биологических функций, изменений, которые заставляют подразделять людей на младенцев, детей, подростков, взрослых и, наконец, стариков. Однако даже в культурах, представляющих в общем одну и ту же цивилизацию, конкретные системы возрастных групп могут довольно сильно различаться, свидетельствуя о том, что речь здесь действительно идет о взаимосвязи систем N и M. Следует также подчеркнуть, что этнические системы не «истинны» и не «ложны»: они адекватны лишь в рамках определенных зависимостей. Предсказывание будущего, разгадывание снов, приметы погоды и метеорологическое прогнозирование могут опираться на данные, относящиеся к одним и тем же системам N и M,— однако по отдельности они могут быть оценены в зависимости от того, какую систему P представляют. Можно, например, допустить, что метеорологический прогноз ошибочен, в то время как гадание по ладони оказывается правильным,— и все же понятия «истинный» и «ложный» не будут адекватными вне данной системы, так что приведенные примеры не опровергают системный характер метеорологической науки, а гадание по ладони — как суеверие. Все это, собственно говоря, и даст знаковое отношение независимо от того, осознается оно в свое время данной культурой или нет. Это можно назвать элементарным этническим семиозисом.

Примерами элементарного этнического семиозиса являются названия и тотемы народов и сообществ, изображения тотемов, самые разнообразные обычаи, поведение, одежда. На многонациональных территориях, например, в венгерской области Бараня, различные виды чулок и юбок обозначали этническую принадлежность и даже принадлежность к более узким коллективам. Здесь мы видим уже выходящую за уровень примитивного, довольно разветвленную знаковую систему, в которой сознательным может быть назван даже семантический аспект. В отличие от предыдущей, элементарной ступени, группы явлений с такой закрепленной семантикой могут быть названы первичными этническими семиотическими системами.

На элементарном этническом семиозисе и на первичной этнической семиотической системе может строиться более сложная система обозначения, которую, следуя терминологической аналогии, целесообразно назвать вторичной этносемиотической системой. Сюда можно отнести обозначения обозначений и вообще знаковые системы той или иной культуры, опирающиеся на элементарный семиозис. Прежде чем возвратиться к этой теме, необходимо затронуть некоторые аспекты семиотики культуры.

Если согласиться с данным выше определением, то культура по отношению к индивидууму означает систему усвоенных норм и правил определенной общественно-экономической формации. Отсюда вытекают следующие важнейшие отношения между индивидуумом и коллективом: обучение, коммуникация, междудействие. Каждая из этих категорий сама по себе очень сложна, в то же время все они представляют собой исключительно благодарный материал для семиотического анализа.

Обучение — процесс усвоения определенной системы, процесс, предполагающий разложение гипотетической суммы индивидуальных знаний на новые индивидуальные знания. С точки зрения теории систем это в точности соответствует семиозису: из многослойного комплекса явлений действительности (A, B, C, D... T, U, Z) мы выделяем в соответствии с определенными правилами группу явлений (например, R), а затем ряд индивидуумов усваивает ее и превращает в индивидуальные системы ( $R_1, R_2, R_3...$ ), которые снова связываются друг

с другом, снова соотносятся через сознание индивидуумов с многослойным комплексом явлений действительности ( $R_A, R_B, R_C, \dots R_T, R_U, R_Z$ ). Эта взаимосвязь систем становится в обучении источником того постоянного знакового соотношения, в пределах которого каждое усвоенное знание соотносится с каким-либо другим знанием или системой знаний.

Связь явления коммуникации с культурой и семиозисом известна еще более широко. Ни одна культура не может существовать, не заботясь о синхронной и диахронной коммуникации. Эта коммуникация — языковая она или неязыковая, письменная или бесписьменная — в любом случае складывается из знаков; более того: все, что включается в процесс коммуникации, приобретает знаковый характер, фигурирует там в роли знака. Неразделимость коммуникации и семиозиса как для представителей этнологии, так и для семиотиков представляется сейчас одной из исходных аксиом.

Под междудействием понимаются взаимно скоординированные действия индивидуумов. Сюда можно отнести, собственно говоря, большинство видов поведения и обычаев, которые, разумеется, являются в то же время самыми заметными элементами культуры. Сюда относятся и некоторые важные области общественной кооперации: организация труда, меры по обеспечению внутренней иерархии общественных групп, а также большей частью и праздники, искусство. Что касается семиотических компонентов междудействия, то семиотическому анализу здесь прежде всего поддаются цели и значения действий. В то же время — именно этносемиотика доказала, что знаковые отношения внутри той или иной культуры выражаются не только в словах, но и в общеизвестных формах общественного междудействия (демонстрациях, праздниках и т. д.). Отдельный человек в этих формах также играет роль выразителя, — потому, в частности, все эти явления и можно отнести к сфере культурного семиозиса.

Разумеется, понимаемые таким образом этническая и культурная семиотика тесно связаны друг с другом.

Знаки культуры вместе с тем появляются в рамках элементарного этнического семиозиса. Первичные этнические семиотические системы, как правило, опираются на явления коммуникации. Что же касается знаковых си-



стем культуры в узком смысле этого слова, то они более развиты и опираются уже на использование первичных семиотических систем.

Каждая культура формулирует систему общественных правил, причем система эта обычно содержит в себе и историю возникновения правил. Эта этиологическая (направленная на отыскание истоков) деятельность является ключом ко всему многообразию мифов, легенд, обычаев.

В любой культуре цель обучения — сохранение традиций. В обществах, обладающих фольклором, эта деятельность означает, собственно говоря, всю традиционную образованность, народную мудрость (на это указывают хорошо известные названия: *folk-lore*, *Volksüberlieferung*, *tradition populaire* и т. д.). Традиционность является здесь такой категорией, таким требованием, которое в пределах данной культуры запрещается преступать или игнорировать.

Обычаи, ритуалы и все прочие явления выразительной культуры (*expressive culture*) являются прямыми фольклористическими фактами, которые во всех случаях связаны с междудействием.

Наконец, — но не в последнюю очередь — нужно отметить и существование специальных знаковых систем. Мы имеем в виду не только различные условные знаки, от узлового письма до причесок, но и, тем более, системы мышления, стоящие за поверьями, пословицами, загадками, сказками, преданиями; о конкретных результатах изучения этих систем уже говорилось выше<sup>23</sup>.

Таким образом, мы отметили основные моменты взаимосвязи между фольклором и семиотикой. Мы стремились показать, насколько многообразны — и в историческом, и в теоретическом плане — уже имеющиеся итоги и достижения семиотической фольклористики. Все эти моменты вполне совместимы с определенной исторической и общественно-исторической позицией, которая ставит перед собой цель изучения форм общественного сознания.

Мы рассмотрели семиотическую фольклористику в ряду с прочими направлениями этнографических исследований. Отсюда, как нам кажется, становится ясным, что при помощи семиотической методики исследуются не какие-нибудь незначительные, частные вопросы, но

самые существенные, определяющие черты культуры и этноса. Однако, отметив этот факт, нужно особо подчеркнуть то, в чем, на наш взгляд, заключается специфика и особая роль фольклористической семиотики для общей семиотики.

Из сказанного видно, что правильнее было бы говорить о социальной семиотике, культурной семиотике и этносемиотике, фольклористическая же семиотика может мыслиться лишь в этих рамках. Было бы ошибкой рассматривать фольклористическую семиотику как некое абсолютно изолированное явление. Пожалуй, в какой-то мере справедливо предъявляемое фольклористической семиотике обвинение в стремлении изолироваться от других дисциплин. Социально-историческая, сравнительная, взятая в приведенном выше смысле слова общая этническая и культурная семиотика — все они связаны друг с другом не случайно: они закономерно дополняют друг друга. Это делает фольклористическую семиотику важной и с точки зрения общей семиотики.

Семиотика занимает особое место в современной гуманитаристике. Одним из самых серьезных возражений, которые выдвигались против структурализма, было то, что структурализм односторонне подходил к исследуемым явлениям, пытался расширить свою компетенцию и на те области, где возможность его применения была весьма сомнительной. Семиотика же исследует более узкий круг явлений — *знаковые отношения*. Если должным образом (то есть не забывая об общих закономерностях развития общества) применять ее в сфере общественных наук, то результаты не заставят себя долго ждать. Четкость предмета семиотики — условие ее методической чистоты. В то время как различные структуралистские теории рождались зачастую бессистемно, независимо друг от друга, то в семиотике момент случайности заметно уменьшается, различные направления исследования, по всей видимости, дополняют и продолжают друг друга — в той мере, в какой мы это обычно наблюдаем в классических науках. Обнадеживающим представляется тот факт (мы уже говорили об этом в начале статьи), что этносемиотика в очень большой мере — наука поступательно развивающаяся, достижения предшественников служат в ней опорой для новых шагов вперед.

Вместе с тем, как это видно и из нашего обзора, проведенные до сих пор исследования, даже если они, независимо друг от друга, давали тождественные или аналогичные результаты (как, например, это имело место в опирающемся на морфологический подход структурном и в следующем за ним семиотическом анализе, или в сравнительном изучении кодов и кодовых систем в этносемиотике), носят лишь начальный характер, во многих отношениях нуждаются в дополнении и продолжении. Ведь те перспективы, которые позволяют нам предсказывать этносемиотике большое будущее, являются в то же время и серьезным вызовом: исследователям предстоит решить еще очень и очень много задач, прежде чем созреют условия для создания больших обобщений. Многие категории науки об обществе нужно еще поднять до прочного методологического уровня этносемиотических исследований и особенно до уровня тех стабильных понятий, которые дает теория коммуникации,— только тогда станет возможным построить целостные и надежные семиотические (в том числе этносемиотические и фольклорно-семиотические) теории.

В заключение добавим, что если одно время возникали серьезные сомнения в плодотворности существующих методов семиотического анализа литературы, то фольклористическая и этнологическая семиотика почти нигде не встречала возражений, и перспективы дальнейшего ее развития представляются ясными и надежными. Это объясняется двумя причинами.

Во-первых, этносемиотика и фольклористическая семиотика оперируют большими группами фактических данных, причем эти группы являются вариантами друг друга. Систематизация, научная обработка этих данных не мыслима без помощи какого-то формального метода. Здесь само собой напрашивается вывод об использовании структуральных методов, и проведенные до сих пор исследования свидетельствуют о возможности их практического применения. Семиотика же лишь привносит в эти исследования более точный метод, более последовательную, логичную терминологию.

Во-вторых, ряд понятий, стоящих в центре нынешней семиотической системы и указывающих на явления коммуникации, семиозиса, общественного междодействия, и сами по себе являются сущностными чертами обществ,

прежде всего относительно неразвитых. Разумеется, с помощью семиотики можно анализировать, например, и профессиональное искусство, однако разумнее пользоваться знаковой типологией, знаковыми комбинациями, рассматривая атрибуты власти и мифы примитивных народов, а не живопись Возрождения. В изучении фольклора и примитивных обществ семиотика оказывается на своем месте, являясь важным, хотя и не единственным методом.

В связи с этим уместно вспомнить знаменитую методическую дилемму, весьма часто встающую в теории современных общественных и естественных наук: современные науки обычно с гордостью заявляют, что они опираются не на аристотелевские, а галилеевские методы. Теоретический подход Аристотеля — антропоморфен, неточен, носит аксиологический характер, к тому же постоянно ссылается на практику. Метод же Галилея — это точный дезантропоморфизированный метод, в котором нет моментов оценки и связи с практикой. Те, кто неправильно понимает развитие науки, видят в первой, аристотелевской ступени, начальную, образную, аналогическую стадию и лишь во второй ступени находят свидетельства подлинного развития. Такое мнение, с точки зрения как истории науки, так и лежащей в ее основе общественной истории, преувеличенно, в полном смысле слова односторонне. Тем не менее, для нас оно имеет большое значение, указывая на тот объективный факт, что общественное сознание, даже в самых точных своих формах, в течение относительно долгого периода было в очень большой степени образным, в значительной мере мыслило аналогиями. Общественное сознание догалилеевской эпохи, пусть не полностью, а лишь в определяющих своих чертах, хорошо поддается изучению как система антропоморфных, неточных, аксиологических понятий, непосредственно связанных с практикой. А это — плодотворная почва для семиозиса. Поэтому «аристотелевское» — общественное сознание — самая исконная сфера социальной семиотики. Семиозис здесь привносится в явления не исследователями: сам понятийный уровень этой сферы носит семиотический характер. Поэтому семиотическое исследование форм сознания архаических и примитивных обществ имеет полное право на существование — даже как самостоятельная дисциплина.

Придя к такому выводу, мы тем самым снова возвращаемся к социально-историческому обоснованию семиотики, причем не случайно: ведь это было и нашим исходным пунктом. В этом смысле подлинная этносемиотика или фольклористическая семиотика адекватны своему предмету. В свете этого мы можем с известным оптимизмом смотреть на перспективы применения семиотики в фольклористике. Уже полученные в настоящее время достижения фольклористической семиотики могут найти практическое применение<sup>24</sup>.

<sup>1</sup> Ср.: *Voigt Vilmos*. Etnoszemiotikai jegyzetek.— «Ethnographia», N 81 [1972], 577—584.o.

<sup>2</sup> См.: *Bogatyrev P.* The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia. The Hague — Paris, 1961 (Approaches to Semiotics 5); *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971; *Bogatyrev P.* Souvislosti tvorby. Gesty k strukture lidové kultury a divadla. Praha, 1971.

В двух последних работах приводится относительно полная библиография.

<sup>3</sup> Ср. прежде всего: *Mukařovský J.* Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha, 1936.

<sup>4</sup> Например: *Lonnqvist B.* Dräkt och Mode i ett landsbygdssamhälle 1870—1920. Helsingfors, 1972.

<sup>5</sup> *Lévi-Strauss Cl.* La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp. Paris, 1960; *Lévi-Strauss Cl.* L'analyse morphologique des contes russes. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 3 (1960), p. 122—149; *Greimas A. J.* Sémantique structurale. Paris, 1966, p. 192—213; *Bremond Cl.* Postérité américaine de Propp.— «Communications», 11 (1968), p. 148—164; *Bremond Cl.* Morphology of the French Folktale.— «Semiotica», 2 (1970), p. 247—276.

<sup>6</sup> *Мелетинский Е. М.* и др. Проблемы структурного описания волшебной сказки.— «Труды по знаковым системам», 4. Тарту, 1969, стр. 86—135. *Они же.* Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки.— «Труды по знаковым системам», 5. Тарту, 1971, стр. 63—91.

<sup>7</sup> *Beneš B.* Die Bänkelballade in Mitteleuropa.— «Jahrbuch für Volksliedforschung», 16 (1971), S. 9—41.

В обобщающем плане по этому вопросу см.: *Voigt V.* Some Problems of Narrative Structure Universals in Folklore.— «Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae», 21 (1972), p. 59—72. (Szemiotikai Tanulmányok.— Semiotic studies 5).

<sup>8</sup> *Mallery G. D.* Sign Language Among North American Indians Compared with that Among Other Peoples and Deaf — Mutes. The Hague, 1972.

<sup>9</sup> *Kramer F. W.* Literature among the Cuna Indians. Göteborg, 1970 (Etnologiska Studier 30).

<sup>10</sup> *Hoppál M.* Jegyzetek az etnográfiai szemiotikához. Népi Kultúra — Népi Társadalom 5—6 (1971), 25—43.o.

- <sup>11</sup> *Golopenția-Erețescu S.* Probleme semiotice în cercetarea folclorului. *Revista de Etnografie și Folclor* 16 (1971), p. 117—121.
- <sup>12</sup> *Greimas A. J.* Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques (Manifestations poétique, musicale et gestuelle).— In: «Actes du Premier Congrès International d'Ethnologie Européenne». Paris, 1973, 63—72.
- <sup>13</sup> В обобщающем плане см.: *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology.* Ed. by Hymes D. H. N. Y., 1966.
- <sup>14</sup> Об этнографической семантике см.: *The Ethnography of Communication.* Ed. by Gumperz J. J.—Hymes D. II *American Anthropologist*—Special Publication, vol. 66, № 6, p. 2, December 1964; *Formal Semantic Analysis.* Ed. by Hammel E. A. Ibidem, vol. 64, № 5, part 2, October 1965.

Некоторые относящиеся сюда проблемы были освещены в работе: *Voigt V.* *Folklór és szociolingvisztika.*— «*Általános Nyelvészeti Tanulmányok*», 1972, № 8, 249—263.о.

- <sup>15</sup> Обзор проблемы и библиографию дает: *Freedman M.* *Social and Cultural Anthropology.*— In: *International Study of the Main Fronts of Research in the Field of the Social and Human Sciences.* Second Part. Paris, 1973.
- <sup>16</sup> Например: *Kaplan D., Manners R. A.* *Culture Theory.* Englewood Cliffs, 1972, p. 166.
- <sup>17</sup> См. *Cognitive Anthropology.* Ed. by Tylor S. A. N. Y., 1969.
- <sup>18</sup> Материалы симпозиума: *Voigt V. szerk. A szájhagyományozás törvényszerűségei.* Budapest, 1974.
- <sup>19</sup> См.: «*Nyelv és társadalom*» в серии «*Általános Nyelvészeti Tanulmányok*», 8 (1972).
- <sup>20</sup> См. «*Szövegelmélet*» в серии «*Általános Nyelvészeti Tanulmányok*», 11 (1975).
- <sup>21</sup> Это лучше всего видно в работах труда: *Szerdahelyi J. szerk. Művészet és közérthetőség.* Budapest, 1972.
- <sup>22</sup> Обрисованную в дальнейшем семиотическую и этнологическую культурологическую концепцию предстоит подробно изложить в готовящемся труде. Поэтому здесь указаны лишь некоторые важные моменты, без ссылок на специальную литературу.
- <sup>23</sup> Мысль о том, что за различными элементами фольклора стоит какая-то целостная система — «идеология», «картина мира» или даже «философия», — не нова в фольклористике, уже романтики прошлого века исходили из подобного предположения. Мы считаем, однако, что мысль эта получила убедительное подтверждение лишь в нашем веке, благодаря развитию социальной психологии (ср. *Halbwachs M.* *Esquisse d'une psychologie des classes sociales.* Paris, 1955). Марксистская фольклористика подошла к этой проблеме, однако исчерпывающего решения ее пока еще не дала (см., например: *Гусев В. Е.* Фольклор как источник изучения социальной психологии.— В сб. *Проблемы общественной психологии.* Под ред. В. Н. Колбановского, Б. Ф. Прошневой. М., 1965, стр. 374—401). Не касаясь здесь того большого и сложного научно-исторического фона, который породил структуралистскую этнологию, фольклористику, психологию, укажем лишь, что сходные намерения наблюдаются в целом ряде весьма различных по методу и по идеологии течений. Например, Клод Леви-Стросс во

многих своих работах (Le totemisme aujourd'hui. Paris, 1962; La pensée sauvage. Paris, 1962; Mythologiques, I—IV. Paris, 1964—1971) дает систему идеологического фона мифов и поверий. Г. Л. Пермяков делает аналогичные выводы из сравнительного анализа малых фольклорных жанров (например: Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., «Наука», 1968; От поговорки до сказки. Заметки по общей теории клише. М., «Наука», 1970). Выше, в примечаниях 6 и 7, мы приводили работы, которые подобным же образом исследовали систему других жанров. В качестве общего вывода можно выделить то, что исследования после морфологического, а затем структурного анализа исходят из знаковых отношений и поэтому могут считаться семиотическими. Вместе с тем в этой области ощущается необходимость в продолжении работы, в научном осмыслении полученных результатов.

<sup>24</sup> Изложенные здесь моменты подробнее см. в кн.: Voigt V. A társadalmi szemiotika. Budapest, 1974.

## О ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ЗНАКА В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

При обсуждении этой темы можно идти двумя путями. Можно рассмотреть поставленную проблему, исходя из исследования природы знака в словесном искусстве вообще и используя полученные результаты при анализе примеров, заимствованных из разных жанров устного творчества. Тогда генерализующие выводы в принципе должны привести к выявлению специфического характера функционально-семантической природы фольклорного знака. Другой путь, избранный и в данной статье, предлагает, напротив, в качестве исходного пункта наличие компактного материала, ограниченного рамками культурно-языковыми, сюжетно-жанровыми и пр., причем такое ограничение может быть сколь угодно значительным. Следует, тем не менее, надеяться, что конечные выводы не будут носить частный характер. Гарантией тому сама специфика народной словесности, не только не знающей областей, совершенно изолированных, но, напротив, насквозь пронизанной теснейшими связями самого разного типа — благодаря известной однородности, клишированности и стереотипности, а также непрерывности своего развития при традиционном сохранении элементов прежних систем. За какую нить клубка ни потяни — всегда доберешься до его середины. Поэтому ограниченный материал отнюдь не исключает теоретических обобщений.

Однако прежде чем обратиться к конкретному анализу, необходимо все же сделать ряд замечаний общего характера, служащих своего рода исходными предпосылками работы.

Неоднократно писалось о разной степени «проницаемости» отдельных видов словесного искусства для семиотических исследований<sup>1</sup>. Она выше при изучении древней и средневековой литератур и тем более фольклора (в силу отсутствия в нем индивидуально-авторского



начала, в силу ориентации на воспроизведение традиционных структур, богатой вариативности, устной формы бытования, в процессе которого выкристаллизовываются устойчивые типы знаковых систем). Семиотические методы обнаруживают особую продуктивность при приближении к формальным уровням: сюжетно-композиционному<sup>2</sup>, стилистическому<sup>3</sup> и др. Здесь ряды стереотипизированных сюжетных ситуаций, мотивов, композиционных приемов, элементов поэтического языка могут быть рассмотрены как соответствующие системы знаков.

Представляется, что для фольклорного материала эффективен подход к знаку как к минимальной единице исследования. Интерпретация целого произведения как знака актуальна прежде всего для строго «функциональных» жанров, которые входят, например, на правах «составляющих» в обрядовый комплекс, являясь там сигналами различных ситуаций ритуально-магического действия. Подобный подход несомненно оправдан для «малых форм» — типа заговорных формул<sup>4</sup> или паремнологических речений<sup>5</sup>, природа которых находится в тесной связи с сугубо прагматическими моментами, а степень клишированности обратно пропорциональна реальному объему текста.

Иначе обстоит дело с более сложными художественными организмами, такими, как сказка и эпос. Их «функциональность» по мере стадийного развития отодвигается на второй план, а жанровая специфика обусловлена, с одной стороны, характером основного тематического слоя (в него входит отражение и мифологических представлений, и архаических социальных институтов, и исторических судеб того или иного народа), а с другой — спецификой центральных образов: «исключительного», выдающегося по своим возможностям эпического богатыря и «заурядного», безымянного сказочно-го героя<sup>6</sup>.

Рассмотрение знака как минимальной единицы семиотического аспекта исследования приводит к анализу сказочно-эпического мотива — одного из простейших элементов повествовательной ткани, не включающего в себя сюжетного «сказуемого», но принимающего непосредственное участие в фабульных построениях. В этом понимании фольклорный *мотив* будет скорее *знаком-символом* (в отличие от «индексального» характера

проповедской «сюжетной функции». Что же касается «иконического» аспекта знака, то он в сказочно-эпическом повествовании вообще слабо выражен). Его символическое значение, как можно будет убедиться, связано с его глубинной мифологической семантикой; поскольку же он подчас довольно легко возводится к ряду весьма архаических верований и представлений, появляется возможность достигнуть известного параллелизма стадияльно-исторического и семиотического анализа.

После этих предварительных соображений перейдем непосредственно к самому фольклорному материалу.



Когда узбекский богатырь Алпамыш во главе сорока джигитов отправился на выручку тестя, терпящего унижения в стране калмыков, навстречу ему вышли коварная колдунья Сурхайиль и сорок прекрасных девушек. Они предложили усталым воинам отдых и угощение, после чего охмелевшие воины были убиты, а неуязвимый для оружия Алпамыш привязан к хвосту своего коня и сброшен в подземную тюрьму. Из гордости герой отказался от помощи побратима Караджана, посланного сестрой Алпамыша Калдыргач (оборвал брошенный ему шелковый аркан), и был спасен калмыцкой царевной Тавка-аим. По ее приказу к темнице провели тайный подход, и царевна получила возможность встречаться с Алпамышем. Спасение же осуществилось следующим образом: Тавка-аим приманила к темнице коня героя, тот опустил в яму свой хвост, чудесным образом удлинившийся, и богатырь выбрался наружу<sup>7</sup>.

Другие среднеазиатские версии (каракалпакская<sup>8</sup>, казахская<sup>9</sup>) в целом повторяют сюжетные контуры эпизода: герой на половине подъема обрезает веревку, брошенную побратимом, и спасается с помощью вражеской царевны, схватившись за хвост своего коня или за шелковый аркан (иногда привязанный к хвосту коня). В одном из башкирских вариантов богатырь оказывается в темнице вместе со своим спутником (очевидно, персонажем, соответствующим узбекскому Караджану)<sup>10</sup>. Ханские дочери опускают вниз семидесятиаршинный аркан, который рвется, не выдержав тяжести двоих, и «спутник» падает на дно ямы — богатырю самому прихо-

дится вызволять его оттуда, после чего он освобождает и коня. В другой башкирской поэме ханские дочери, по просьбе героя, приносят по одному волосу из гривы и хвоста коня. Когда богатырь сжигает эти волоски, конь вырывается на свободу, подбегает к темнице, опускает туда свой хвост, и герой выбирается на поверхность<sup>11</sup>. Наконец, в казанско-татарской сказке девушка-спасительница — «дочь падишаха» — подъезжает к подземной темнице, сев на коня героя, а потом уже, достав алмаз, которым можно перепилить решетку, освобождает его<sup>12</sup>.

Вернемся, однако, к наиболее полно разработанному и детализированному узбекскому варианту. В нем бросается в глаза некоторая логическая несогласованность: помимо не слишком внятной мотивировки отказа от помощи побратима, обращает на себя внимание, что для спасения Алпамыша не было никакой необходимости в его коне с чудесно удлинняющимся хвостом, ведь герой вполне мог покинуть тюрьму по подземному ходу, которым пользовалась царевна для свиданий с ним. Очевидно, элементы поздней переогласовки вступают в противоречие с традиционной сюжетной схемой, которая тем не менее остается верна себе. Инновация не в состоянии существенно изменить ее ядро и лишь несколько деформирует фабульные сцепления. Указанием на крепкость подобной схемы является система ключевых мотивов, выступающих в качестве устойчивых знаков сюжетной ситуации и продолжающих функционировать единообразно (даже вразрез с логической стройностью повествования) при разных композиционно-жанровых трансформациях. Это проявление традиционализма как видового признака устного творчества объясняется глубинной семантикой подобных знаков, в которой заключены и причины их тесной внутренней связи.



Чтобы прокомментировать исследовательские операции, которые будут производиться в дальнейшем, следует объяснить причины выбора «исходного» эпизода и логику последующего привлечения сопоставительного материала. Конечно, «исходный» эпизод вполне мог быть иным, но необходимо, чтобы он имел широкий этно-культурный контекст, обусловленный историческими обстоя-

тельствами и включающий достаточное богатство более древних типологических формаций. Среднеазиатская поэма об Алпамыше в целом отвечает этому требованию. Ее истоки убедительно возводятся к архаическим алтайско-тюркским повествовательным традициям<sup>13</sup>, входящим в свою очередь в обширный фольклорный регион Центральной Азии и Южной Сибири<sup>14</sup>. Не только этнокультурная близость, но и многовековые взаимосвязи тюрко-монгольских народов обусловили значительное сходство их фольклорно-мифологического фонда при сохранении — в соответствии с разницей общественно-политического уклада — довольно значительного стадияльного диапазона: от древнейших мифологических сюжетов до развитых форм героического эпоса.

Использование в качестве отправного пункта анализа избранной сюжетной ситуации оправдано главным образом ее глобальной распространенностью в сказочно-эпическом фольклоре. Расширение сферы сопоставительного исследования, привлечение обильного «контрольного» материала до известной степени уберегает от случайных выводов и в возможной полноте обрисовывает спектр варьирования фабульного построения, на основе чего и прослеживается функционально-семантический облик организующей его знаковой системы. Наконец, наличие многообразных мифологических коррелятов позволяет вскрыть не только ее «семантические составляющие», но и ее глубинную подоснову, проделав посредством аналитических операций путь, обратный тому, который она должна была пройти в процессе своей стадияльной эволюции. Таким образом, именно использование близкородного фольклорного материала дает возможность совместить историко-генетический и семиотический аспекты исследования.

Однако на определенном этапе следует отказаться от этих этно-региональных ограничений. Уберегая от произвольности сопоставлений, они в дальнейшем способны помешать прояснению некоторых невыявленных аспектов функционально-семантического анализа. Хотя при общем рассмотрении мифология и фольклор определенного ареала почти не включают таких типологических формантов и признаков, которые нельзя было бы в каком-либо виде обнаружить за его пределами (т. е. обладают высокой степенью всеобщности), самобытное раз-

витие, связанное с социально-историческими и этно-географическими условиями, каждый раз выдвигает в качестве доминирующих свои знаковые и тематические конфигурации, а прочие компоненты, которые в состоянии дополнить определенный локальный вариант почти до исчерпывающей типологической полноты (в силу чего уместно говорить о его известной «самодостаточности»), существуют подспудно, имплицитно, играя тем не менее значительную роль в знаковом процессе. Поскольку они проявляются лишь косвенно, их природа зачастую ускользает от непосредственного исследования и может быть вскрыта только при сопоставлении с иными, чужеродными формациями, в которых именно они получили преимущественное развитие.



В наиболее архаической алтайской редакции «Алпамыша» («Алып-Манащ») <sup>15</sup> рассказывается, как злокозненный Ак-Кан (персонаж, имеющий некоторые демонические черты) приказывает столкнуть спящего героя в специально вырытую для этой цели девяностосаженную яму. Богатырь погрузился в многомесячный сон на привале по пути к ставке Ак-Кана, где собирался посвататься за его дочь. Конь улетает на небо, став там звездой; весть о несчастье получает сестра Алып-Манаша, а выручать его едет побратим, который, однако, отказывается вытаскивать героя и, напротив, отправляется в обратный путь с намерением овладеть его женой. Спасение приходит от спустившегося с неба богатырского коня; он пытается вытащить хозяина своим хвостом, который, однако, не выдерживает тяжести и обрывается — Алып-Манаш опять падает на дно ямы. Доставив герою целебное снадобье, конь вливает в него свежие силы — богатырь сам поднимается на поверхность (в другом варианте конь сбрасывает в яму «железный тополь», по которому герой и вылезает наружу).

Эпизод этот достаточно близок к среднеазиатским редакциям, кроме специфической роли в нем побратима (известная двойственность в образе которого, впрочем, прослеживалась уже там). Бросается в глаза также отсутствие девушки-спасительницы, если, конечно, не считать сестру героя, получившую весть о случившемся,—

образ также характерный и для среднеазиатских версий. Особое же значение приобретает фигура чудесного коня-помощника.

Но не будем торопиться с выводами о первичности такого типа сюжетной разработки: обратимся к повествовательному фольклору Центральной Азии и Сибири, где подобный эпизод представлен достаточно широко. В монгольской (халахской) поэме о Дзалудай-мергене<sup>16</sup> герой проваливается в яму-ловушку, коварно расставленную его соперниками, старшими зятьями хана. Его выручает чудесный конь, специально добывший небесную деву-дагину с девяностосажженной косой. Она опускает косу в яму, вытаскивает и исцеляет богатыря. То же дественный эпизод встречается в бурятском (унгинском) эпосе о Туле-мергене<sup>17</sup> — его также спасают кони, причем похищение прекрасной Телбен, которая своей косой может достать богатыря из ямы, производится примечательным способом: конь волшебством проникает в чрево кобылы, готовой ожеребиться, и таким образом возрождается в стаде отца девушки — Тумер Туде-хана. Когда приходит время свадьбы прекрасной Телбен, она должна, согласно ритуалу, сесть именно на этого коня; конь же отделяется от свадебной процессии и приносит ее к яме.

Количество примеров можно было бы увеличить, однако уже из этих двух видно, как выглядела та же сюжетная структура в несколько иной «огласовке». Оставляя пока в стороне синтагматическую перестановку (не девушка-спасительница приводит коня, а наоборот), следует отметить, что набор ключевых мотивов (девушка, конь, яма) все тот же. Иным становится самый «инструмент» спасения — в соответствии с указанной сюжетно-синтагматической перестановкой: в первом случае хвост коня (чудесным образом удлинившийся, удлиненный с помощью веревки) или аркан, во втором — коса девушки.

Казалось бы, ситуация, при которой человек таким способом выбирается из ямы, однозначна, самоочевидна и не заключает в себе никаких загадок. Более того, эта ситуация — по крайней мере теоретически — вполне может соответствовать действительности. Подземная темница (зиндан) исторически реальна; ничего немислимого нет ни в замаскированной яме-ловушке, использованной

как своего рода «военная хитрость», ни, наконец, в бегстве героя с помощью девушки. Достаточно вспомнить толстовского «Кавказского пленника», чтобы убедиться, до какой степени органично сходное фабульное построение «укладывается» в сюжетную ткань реалистического произведения. Даже для более архаических эквивалентов того же эпизода, речь о которых пойдет ниже, могут быть подобраны аналогии в литературной прозе нового времени, когда повествование отмечено (по крайней мере, внешне) чертами значительной достоверности.

Рассказ Киплинга «В кратере» повествует о приключениях некоего европейца, попавшего на дно жуткой ямы, наполненной полуразложившимися трупами и людьми, находящимися в состоянии медленного умирания — согласно жестокому туземному обычаю. Героя выручает его спутник, бросивший туда спасительную веревку. Пленником песчаной ямы оказывается герой романа Кобо Абэ «Женщина в песках», в его мечтах веревка — единственный способ спасения. Роль женщины здесь амбивалентна — она и хозяйка и жертва ямы (что также в известной мере соответствует некоторым архаическим повествовательным структурам). Впрочем, по крайней мере в этих двух последних случаях отнюдь не исключена сознательная или неосознанная ориентация на фольклорно-мифологические модели.

Дело, однако, не в невероятности использования такого средства спасения (девичья коса или конский хвост — веревка здесь гораздо уместнее, хотя она, как это ни странно, соответствует более архаическим сюжетным вариантам, в чем можно будет убедиться позднее). Вообще есть основания усомниться, что герой сам вылезает из ямы. То обстоятельство, что его затем приходится исцелять (опять-таки девушке-спасительнице или коню-помощнику), почти исключает подобную возможность. Когда же оказывается, что его надо не только исцелить, но и оживить, рождается уверенность, что герой, находящийся на дне ямы, был мертв.

Необходимо подчеркнуть, что это смерть «временная» (смерть «окончательная» изображается в архаическом и традиционном фольклоре совершенно иными средствами). В алтайской героической поэме богатырь Эрдзамыр<sup>18</sup> при помощи удочки вытаскивает из ямы тело своего брата Катан-мергена, а жена погибшего, Кюмюш-

тана, оживляет его. Любопытно, однако, что здесь никакого падения в яму не описывается. Кюн-хан, тесть Катан-мергена, вынужденный «временно отравить» своего зятя, проявляющего необыкновенную свирепость, просто оставляет его в «прохладном месте» до приезда старшего брата. И только когда возникает ситуация исцеления, тело Катан-мергена оказывается лежащим на дне уже хорошо нам знакомой многосаженной ямы. Таким образом, «нахождение в яме» есть знак временной смерти, а «извлечение из ямы» — знак исцеления<sup>19</sup>.

В еще более архаическом якутском эпосе богатырь Эр-Соготох<sup>20</sup> проваливается в бездну, попав в ловушку, расставленную демоном-оборотнем (абасы), который прикинулся прекрасной девушкой и предложил герою еду и отдых. Сломав восемь ребер, руку, ногу и лишившись глаза, он лежит там, подгнив снизу на шесть пальцев и покрывшись сверху плесенью на три пальца. Из этого бедственного положения Эр-Соготоха при помощи восьмисаженной священной веревки выручают три небесные шаманки. Здесь связь *ямы* со *смертью* гораздо непосредственнее; характерен и набор хтонических атрибутов: гниение, разложение, а также весьма выразительные асимметрические увечья (асимметрия есть вообще одно из признаков демонического мира).

Несколько в иной форме этот хтонический аспект проявляется в одном из сюжетных ходов бурятской сказки<sup>21</sup>: хан-тесть в качестве трудной задачи поручает герою вычистить дно ада, который имеет вид чрезвычайно глубокой, зловонной и жаркой ямы, наполненной полуразложившимися трупами (ср. киплингский «кратер»!). Кинув вверх «красную шелковую нить», данную ему женой, герой оказывается на поверхности (кстати, так и не завершив поручения тестя, что никак не влияет на дальнейшее сюжетное развитие). Заметим, что в последних примерах коня-спасителя нет, а в роли конского хвоста или волос девушки выступает волшебная веревка, нить (удочка — в алтайском «Эрдзамыре»).



Итак, весь эпизод в целом организован сцеплением двух рядов знаков, обладающих качествами сюжетно-композиционной изофункциональности. Первый ряд: *подзем-*



*ная тюрьма*, в которую заключают героя, — *яма-ловушка*, в которую хитростью сталкивают героя, — *дно «ада»*, куда посылают героя. Второй ряд: *хвост коня*, приведенного девушкой-спасительницей — *коса девушки-спасительницы*, добытой конем-помощником, — *аркан*, брошенный девушкой-спасительницей (или побратимом), — *волшебная веревка* в руках небесной шаманки-спасительницы — *чудесная нить*, данная женой-спасительницей.

Оба эти ряда, естественно, не полны — их члены взяты лишь из разобранных сюжетных схем, однако дальнейшее привлечение материала способно привести к не столь уж значительному (и отнюдь к не беспредельному) расширению диапазона варьирования, ничего не меняя по существу. Еще некоторые алломорфы будут получены в результате последующего функционально-семантического анализа, а пока необходимо упомянуть еще об одном инвариантном признаке рассматриваемого эпизода: об осязаемой связи с матримониальной коллизией, которая может относиться как к ближайшему сюжетному контексту, так и непосредственно проявляться в самом эпизоде. Отсюда — соответствующий ассортимент персонажей (тесть, старшие зятья, не говоря уж о невесте или жене).

Узбекский Алпамыш едет выручать тестя из беды — это можно рассматривать как трансформацию мотива «трудных поручений тестя», при выполнении которых как раз настигает несчастье монгольского Дзалудай-мергена и бурятского Тулей-мергена. Алтайский Алып-Манаш едет свататься и падает жертвой своего потенциального тестя; жертвой тестя оказывается и алтайский Катан-мерген. В узбекском и якутском вариантах свадебная коллизия к моменту начала эпизода почти исчерпана, благодаря чему отсутствует конфликт с кланом невесты, а вредителем является демонический персонаж, осуществляющий свои акции одинаково: в облике прелестных девушек предлагает героям отдых и угощение, заманивая их таким образом в ловушку.

Сходный характер имеет следующий эпизод волшебной сказки: демоническая соблазнительница (например, «Ирина — мягкая перина» русского фольклора<sup>22</sup>) предлагает путнику угощение, а затем, уложив рядом с собою на кровать, прикрывающую отверстие в подземелье, сталкивает его вниз. Герой не поддается на эту хитрость

и сбрасывает туда самую хозяйку, а после по веревке вытаскивает на божий свет многочисленных узников, в том числе и своих легионеров старших братьев, отправившихся в путь раньше него (любопытно, что этот сюжет попадает в былинный эпос, где он приурочивается к имени Ильи Муромца<sup>23</sup>).

Отличие от рассматриваемых эпизодов касается, в основном, двух моментов. Во-первых, пленники здесь — старшие братья (вспомним «спутника» в одной из башкирских версий «Алпамыша», оказывающегося вместе с героем в яме, его падение на дно при первой неудачной попытке спасения и последующее освобождение). Во-вторых, герой здесь активен, он успешно преодолевает препятствие — ведьма сама падает в подземелье, и жертвы ее выпускаются на свободу. В эпизодах же тюркского эпоса вредитель добивается своих целей. Якутский демон-оборотень похищает жену героя. Непосредственные последствия заточения Алпамыша иные, однако едва ли случайно, что все приключения в целом также приводят к потере им жены с последующим ее возвращением, разработанным по классической сюжетной схеме «муж на свадьбе своей жены».

Изоморфность мотивов «добывания невесты» и «возвращение похищенной жены» определяет простейшую фабульную редупликацию, характерную для построения огромного количества сказочно-эпических произведений, в том числе монгольской поэмы о Дзалудай-мергене и бурятской о Тулей-мергене, между собой чрезвычайно сходных. Богатыри теряют своих жен, скот и имущество еще в начале рассказа, а вернуть их удастся только к самому концу его. Среди приключений обездоленного героя, выступающего в роли нищего пастуха, «скверного парня» и т. д., центральное место занимает описание его второго брака и послесвадебного конфликта с тестем и свояками; одним из звеньев этого конфликта является и рассматриваемый нами эпизод — «падение в яму». Таким образом, вне всякого сомнения общий сюжетный контекст во всех случаях организован в принципе одинаковой матримонимальной ситуацией.

Я хочу подчеркнуть, что почти во всех разнообразных примерах описываемое приключение — независимо от степени его детализации — сохраняет характер «путевого вредительства». Хотя в ряде случаев «падение в яму»

укладывается в фабульную организацию «поручений теста», оно никоим образом не сводится к ним. Только в бурятской сказке герой оказывается послан на дно ада и соответственно он уже не пленник хтонической бездны, ямы-ловушки или подземные тюрьмы — заточенный, изувеченный, полумертвый, убитый, лишенный какой бы то ни было свободы действий и нуждающийся в помощи извне, а напротив, ее вольный или невольный посетитель<sup>24</sup>, проявляющий определенную активность в деле своего избавления: специфическое волшебное средство («чудесная нить»), хотя и данное женой-помощницей, находится у него в руках.

Итак, переступив жанровые границы героического эпоса, мы сразу же столкнулись с несколько иной разработкой сюжетной схемы. Это путешествие героя в Нижний мир, куда обычно он спускается по веревке в погоне за демоническим противником, одерживает над ним победу, освобождает его пленниц, однако на обратном пути коварные спутники (часто те же самые «старшие зятья»), вытащив спасенных девушек, перерезают веревку, ведущую на поверхность, предоставляя таким образом герою возможность пережить еще целый цикл приключений, прежде чем он отыщет способ выбраться наружу (АТ 301). Такова, например, венгерская сказка «Сын белой лошади»<sup>25</sup>, в которой герой по веревке спускается через дыру в Нижний мир за Длиннобородым Бакарастом, побеждает там дракона и освобождает пленных девушек; спутники поднимают их на поверхность, оставив героя внизу.

Прежде чем перейти к дальнейшему анализу, необходимо отметить одну характерную деталь: обрезание веревки спутниками, несомненно корреспондирующее с обрезанием веревки самим Алпамышем, когда его пытается вытащить из ямы Караджан (вспомним также аркан или конский хвост, рвущийся под тяжестью богатыря, в результате чего он вновь падает на дно — неудачная попытка спасения). Эта деталь тем более выразительна, что в архаической алтайской сюжетной версии побратим выступает как предатель, посягающий на жену героя, т. е. в роли потенциального похитителя.

Бросается в глаза, что в сказочном эпизоде использованы те же самые морфологические компоненты и знаки, но с иной, даже противоположной огласовкой. Герой

попадает в яму (но не сброшен туда, а спускается добровольно), веревка используется при спуске и при спасении девушек (и реже при подъеме самого героя). Матримонимальная коллизия не завершена, но только начата и ожидает своего разрешения в исходе сюжета (что скорее соответствует поэтике волшебной сказки, а не эпоса), и, наконец, субъект и объект спасения меняются местами (не девушка спасает героя, а наоборот).

Весьма существенно, что именно по линии направленности акции спасения намечается дистрибуция жанровых разновидностей фольклорного повествования. Первый тип складывается, когда носителем основного сюжетного действия является сам герой, а женщина — лишь объект добывания или возвращения. Это по преимуществу «богатырский» сюжет; он характерен для определенных формаций героического эпоса, архаической «богатырской сказки» или волшебного-героического повествования типа quest, которое может включать в качестве «дорожного приключения» и встречу с ведьмой-соблазнительницей, хозяйкой ямы-ловушки. Сюда же примыкает упомянутое путешествие героя в Нижний мир, заканчивающееся освобождением пленниц демона и — иногда — предательством («обрезанием веревки») оставшихся наверху спутников. При другом типе фабульного построения активной стороной будет невеста-помощник, которая спасает героя, попавшего в царство демонического противника. Это один из популярнейших сюжетов волшебной сказки (АТ 313 и др.), встречающийся, однако, и в некоторых формах эпоса.

Известная противоположность этих двух конструктивных типов проявляется, в частности, в том, что парадоксальным образом рассматриваемая ситуация «падения в яму-ловушку» более характерна для сюжета с активным героем, в связи с чем роль спасительницы отводится часто не его жене или невесте, а какому-либо замещающему ее персонажу (так обстоит дело почти во всех приводимых нами примерах).

Характерно, что при втором типе построения обиталище демонического противника зачастую обладает чертами Нижнего (подземного, подводного) царства — ср. классический сказочный сюжет «отдай то, чего дома не знаешь». Не случайно также, что конфликт в конце концов часто завершается здесь эпизодом «магического бег-

ства» (хотя обычно и не включавшего в себя элементов подъема вверх, т. е. как бы «выровненного по горизонтали»). Во всех случаях легкость попадания в пределы демонического мира (сбрасывание в яму, спуск на дно ада или в Нижнее царство) прямо пропорциональна трудности обратного пути: извлечение из ямы, подъем со дна «подземного мира», «магическое бегство» из Нижнего царства. (Этот тип фабульного построения альтернативен другому, когда, напротив, все возможные препятствия сконцентрированы при проникновении в демонический мир, а обратный путь не требует преодоления какого-нибудь значительного сопротивления.)

На наиболее абстрактном уровне сюжетно-динамическая структура «легкий путь туда» — «трудный путь обратно» находится в отношениях метафорического сближения с элементарной тематической парой *падение/подъем*. Отсюда становится понятным один из существенных семантических «обертонов» знака *веревка (нить)*, ощутимо связанных в данной специфической ситуации с символикой пути (ср. сказочный *клубочек*, указывающий герою верную дорогу к объекту его поисков). Еще рельефнее это свойство «чудесной нити» проявляется в одном из эпизодов поэмы о Тулей-мергене. Чтобы выполнить трудное поручение тестя, от своей жены-помощницы он получает «волшебную белую шелковую веревку» длиной в тысячу футов и пользуется ею не только в победе над гигантским серым жеребцом (т. е. как чудесным оружием — к этому семантическому аспекту я еще вернусь), но и для ориентации в колдовском тумане, в котором сбиваются с пути его соперники — старшие зятья: своеобразная «ариаднина нить» среди хаотической стихии. Совершенно такие же веревки (белую и синюю) получает герой хакасской сказки Табатай<sup>26</sup> от своих жен-колдуний, они служат сначала для достижения охотничьей удачи, а впоследствии — в борьбе с демоническим чудовищем Чилбиген (спутывают ему ноги).

Аналогия с «ариадниной нитью» отнюдь не случайна, эпизод бурятской былины в целом удивительно сходен с приключениями Тезея в Лабиринте: гигантский жеребец соответствует Минотавру, кстати, ощутимо связанному с подземным миром, являющемуся его ипостасью и символом<sup>27</sup>. «Колдовской туман» соответствует Лабиринту, который вообще можно рассматривать как окосте-

невшую в пластически неподвижных формах хтоническую стихию — в ряде истолкований он является огромным подземным вместилищем, чем-то необъятным, разверстым, без крыши и настила<sup>28</sup>, т. е. та же самая хтоническая бездна.

Связь волшебной веревки с отдельными видами чудесного оружия коренится достаточно глубоко. Нить спасительная, путеводная, указующая верное направление среди стихии, в принципе исключающей всяческое направление<sup>29</sup>, — такая нить полностью изофункциональна многочисленным плетям, кнутам, арканам, цепям, смиряющим демоническую активность хтонических персонажей. В бурятской (эхирит-булагатской) поэме «Еренсей»<sup>30</sup> богатырь Ханхан Согто для победы над гигантской желтой собакой Гуниг заказывает у небесных кузнецов железную цепь, которая, будучи сброшена сверху, сама сковывает чудовище. В хакаской сказке «Алтын Бурчук» герой при помощи петли из конского хвоста ловит гигантского белого волка и укрощает его плетью. Волшебную мухогонку, также свитую из конского хвоста (обратим внимание на настойчивость этого мотива!), вручают Гесеру его небесные сестрицы для борьбы с чудовищем-мангусом<sup>31</sup>. Чудесный кнут, по желанию превращающийся в меч и в панцирь, дает якутскому Нюргун-ботуру<sup>32</sup> его сестра-шаманка.

Существует не менее обширная группа примеров и противоположного свойства. В якутском олонхо о Нюргун-ботуре дух-хозяин Огненного моря Уот Усутаки заключает свои жертвы в заплесневевшую темную тюрьму, где они содержатся, связанные волшебной веревкой. В том же сюжете демон Алып Хара ловит волшебным арканом и сбрасывает в смертную трясику одного из персонажей. Здесь знак *веревка* (также в своей ипостаси «чудесного оружия») существует в тесной связи со знаком *тюрьма—ловушка—яма*, причем в сопровождении уже знакомого нам набора атрибутов хтонического хаоса. Роль же его существенно иная: не средство спасения, а орудие пленения. Однако способность к перемене знака (с положительного на отрицательный и наоборот) — при сохранении прежней формы — есть характерное свойство фольклорно-мифологической системы, обнаруживающей удивительную «взаимооборачиваемость» своей бинарной организации. Поэтому пленение и спасение, со-

ставляющие четкую сюжетную оппозицию, на которой, кстати, строится и наш эпизод, не только расположены симметрично, но и морфологически сходны — при противоположной сюжетной огласовке и функциональной направленности.

В одной из песен калмыцкого эпоса о Джангаре<sup>33</sup> богатырь Хонгор, побежденный свирепым ханом демонов-шулмусов Шара Гюргю, заключен в седьмую преисподнюю на дне красного адского озера Джилинг Хара, куда его втаскивают через широкое красное отверстие, предварительно привязав к железной арбе черным стальным канатом. Его состояние — между жизнью и смертью: он жив, поскольку подвергается там нечеловеческим пыткам и беспрестанно повторяет: «Что же случилось с моим Джангаром, который всегда приходил ко мне на помощь?», — и он мертв, поскольку после освобождения его приходится магическими средствами возвращать к жизни (типовая формула после воскрешения: «Оказывается, вот как долго может спать человек!»). Таким образом, здесь опять-таки представлена одна из форм, аналогичных «временной смерти», а место заточения богатыря — дно адского озера (что весьма напоминает о «дне ада» бурятской сказки).

Эпизод спасения Хонгора описан весьма пространно. Во время путешествия Джангара в Нижний мир там в качестве «дорожного приключения» фигурирует столкновение с демоном, погоня за ним, победа, спасение небесной девы и предательство спутников — обрезание веревки из человеческих жил, явный аналог «сбрасывания в яму»: падая, Джангар получает характерное асимметрическое увечье (ломает правое бедро), лежит, «превратившись в сонное видение» (формула «полужизни» или «временной смерти»), и затем исцеляется магическим способом.

Показателен следующий момент: приключение Джангара в Нижнем мире, идеально совпадающее с рассматриваемым раньше ходом волшебной сказки, обычно имеющим там довольно значительное композиционное значение (в каталоге АТ он определяется как самостоятельный сюжетный тип), здесь лишь играет роль небольшого проходного эпизода. Он же в свою очередь инкорпорирован внутрь повествования, которое при ближайшем рассмотрении оказывается до предела детализиро-

ванной и распространенной сюжетной схемой «пленение богатыря в хтонической бездне — спасение из нее», обычно как раз не превышающей в фольклорно-эпических текстах значения «путевого вредительства». Эта детализация касается, в частности, и структуры Нижнего мира, который оказывается как бы многоярусным (редупликация спуска Джангара из Нижнего мира еще ниже), причем пределом этого углубления является место заточения Хонгора: дно адского озера, расположенного в глубине седьмой (самой последней) преисподней, т. е. в абсолютном низу.

Хотя в этом случае (как и в бурятской сказке) хтонические атрибуты получают, казалось бы, наиболее однозначное и прямое выражение, именно подобая четкость указывает на их вторичную акцентуацию. Здесь рассматриваемая знаковая система находится в сфере воздействия достаточно стройной и не столь уже архаической космологической модели. Как можно было многократно убедиться, принципиальная полиморфность анализируемых функционально-семантических рядов свидетельствует об известной комбинаторной свободе сочетаний, основанной на переборе разнообразных валентных возможностей данных комбинаций. Чтобы продемонстрировать, как это выглядит в иной, хотя и чрезвычайно близкой фольклорно-мифологической системе, возвратимся вновь к архаическому якутскому материалу.

Так, для очищения от «скверны», овладевшей героем после победы над чудовищем, он должен искупаться в Кипящем озере Мертвой воды, находящемся в глубине земли. Оно наделено двумя важнейшими атрибутами: хтонической характеристикой (Мертвая вода, глубь земли) и несомненной связанностью со стихией хаоса («кипящее озеро» — здесь кипение — очевидная метафора хаотического движения). Подобные *озера* (моря, океаны, трясины и т. д.), концентрирующие в себе различные антижизненные стихии, широко представлены в якутской мифологии (и в мифологии ряда других сибирских народов). Хтонические характеристики для них постоянны, в то время как сопутствующие им (или выражающие их) признаки бывают несколько разными. Только что упоминалось о кипении как метафоре хаоса, однако данный признак не в меньшей (если не в большей) степени реализует и другую характеристику хтонического океана —



*жар* (ср. горячий ад бурятской сказки). В абсолютной степени это качество присуще ему, когда он выступает в форме огненного океана, который, согласно мифологии якутского эпоса, также расположен в Нижнем мире.

Рядом с качеством *жар* достаточно часто выступает антонимическое ему — *холод* (например, ледяное море, опять-таки относящееся к Нижнему миру). Любопытно, что оба противоположных признака оказываются не взаимоисключающими, а в ряде случаев, напротив, сочетаются друг с другом (*ледяной* утес, находящийся посреди *огненного* моря). Здесь уместно вспомнить одно из устойчивых представлений об адских мучениях как о чередовании (или же парадоксальном совмещении) стихии непереносимого жара и непереносимого холода. Наконец, в качестве одного из знаков антижизненных стихий — устойчивых атрибутов хтонического океана — часто выступает кровь: ср. *кровавое* море (наряду с *огненным*, *ледяным* и пр.).

Разумеется, все эти ипостаси хтонической бездны, средоточия хаоса и смерти, раскрывающие глубинно-мифологическую семантику «ямы-ловушки», связаны с анализируемым эпизодом лишь парадигматическими отношениями, причем выявляется парадигма знаково-символических элементов, а не сюжетной ситуации, от которой мы сейчас отошли достаточно далеко. Уже пленение Хонгора на дне адского озера и спасение его Джангаром представляет собой достаточно усложненную двойную разработку единого в своей основе тематического инварианта: проходной эпизод эпического повествования развернут в самостоятельное композиционное целое, частью которого оказывается сжатый до объема дорожного приключения автономный сюжетный ход волшебной сказки.

Свадебная тематика здесь выветрилась почти полностью; в фабульном построении женские персонажи вообще не играют сколько-нибудь значительной роли, а спасенная Джангаром «по пути» небесная дева выглядит фигурой лишней и случайной, абсолютно не нужной для дальнейшего сюжетного развития. Это, так сказать, лишь глухой отзвук общего матримонимального контекста, являющегося основой всего психологического климата волшебной сказки и успешно конкурирующего с богатырской тематикой в некоторых архаических формах

эпоса, к которым относятся поэмы о Дзалудай-мергене и о Тулей-мергене.

Связь анализируемого эпизода со свадебной тематикой не ограничивается в этих произведениях матримониальным контекстом — она может быть гораздо более тесной. Предназначенность для роли «спасительницы» только одной-единственной женщины есть отражение мотива «суженой», а ее похищение конем героя имеет однозначные корреляты в реальных народных обрядах, согласно которым невеста в свадебном поезде должна сесть на коня, специально приведенного для этой цели стороной жениха<sup>34</sup> (что, по всей видимости, в свою очередь восходит к смешению представлений о тотеме-путеводителе и реликтов полового тотемизма<sup>35</sup>). Монгольский и бурятский сюжетные варианты дают поразительно точное соответствие данному обычаю, почти непосредственно отражая его (вплоть до сохранившихся здесь остаточных форм умыкания). Отсюда получает объяснение, почему в казанско-татарском варианте сказания об Алпамыше дочь падишаха садится на коня героя и на нем подъезжает к темнице. В сходном эпизоде казахской сказки «Джелкилбек» дочь вражеского хана, чтобы добыть богатырю его коня, прикинувшись нездоровой, просит у отца разрешения прокатиться на нем<sup>36</sup>. Таким образом узбекский и сходные с ним варианты (приведение девушкой коня к яме, а не наоборот) выглядят инвертированными — как переосмысление мотива при отрыве от почвы актуальных верований и ритуалов, память о которых не сохранена<sup>37</sup>. Впрочем, подобное общее объяснение не отменяет необходимости более глубокого и точного семантического истолкования вариантных чередований знаков «хвост коня» — «волосы девушки», к чему я вернусь ниже.

Прямые этнографические соответствия имеет и мотив расчесывания волос девушкой-спасительницей (например, в поэме о Дзалудай-мергене) для их «удлинения» — он опять-таки корреспондирует с универсальной свадебной символикой, широко представленной и в обрядовом комплексе монгольских народов<sup>38</sup>. Вообще же в повествовательном фольклоре распускание и расчесывание женщиной волос всегда отмечает ситуацию матримониальную или близкую к ней — ср. выпрастывание из-под шлема волос женщиной-богатыршей при ее пораже-

нии в поединке с героем (и часто — перед их браком): например, так поступает Аджумерген в монгольском сказании о Гесере; в «Шахнамэ» Сохраб сам срывает шлем с богатырши Гурдафарид и, увидев рассыпавшиеся по кольчуге девичьи волосы, ловит ее арканом — у нас еще будет случай вспомнить об этой, вероятно, не столь уж случайной детали!

В венгерской сказке «Петер и Железноголовый человек»<sup>39</sup> герой, спасаясь от демонического противника, встречается с девушкой, расчесывающей свои распущенные, доходящие до пят, золотые волосы. Здесь редупликация матримониальной темы: девушка становится второй женой героя — первую он вынужден был покинуть, преследуемый Железноголовым человеком. В данном случае эта вторая жена не спасительница, скорее наоборот: из-за ее оплошности Петер вновь подвергается нападению демона, однако ее композиционное включение в повествование полностью соответствует появлению девушки-спасительницы.

Мотив распущенных женских волос с ярко выраженной функцией эротического знака часто встречается в фольклоре и литературе Востока. В древнеегипетской «Повести о двух братьях» Бата застаёт за прической жену Анупу, склоняющую его к сожительству. Та же ситуация есть в «Шахнамэ», когда царевич Сиявуш находит свою мачеху Судабэ, окутанную волосами. В несколько ином виде тот же мотив встречается в «Повести о Варлааме и Иосафе» («Притча о воине и его жене»), причем в грузинской редакции, восходящей к той же арабской версии, он выражен еще более рельефно<sup>40</sup>.

За всем этим стоит ряд представлений, согласно которым заплетение женских волос, связывание и собирание их в прическу есть знак сдерживания эротической энергии, знак воздержания, в то время как расплетение, распускание и расчесывание символизирует высвобождение этой энергии. (Весьма специфическое — и сюжетное, и формально-поэтическое — воплощение получают подобные представления, например, в древнетамильской поэзии, где данная тематика имеет значительное развитие)<sup>41</sup>. Соответственно, появляется возможное своеобразное «рассеивание» подобной энергии (ср. реплику жены Анупу: «Не обронить бы мне волос по дороге») <sup>42</sup>, ее передачи на расстояние — перенесение выпав-

шего локона обычно водой или птицей: так, локон жены Баты море приносит фараону<sup>43</sup>; от ласточек, прилетевших с моря, король Марк получает золотой волос Изольды; волос купающейся в реке чудесной девы в одной из сказок ойратской версии «Волшебного мертвеца» по течению приплывает к царю<sup>44</sup> и т. д.

Таким образом, женские волосы в своем символическом значении приобретают качества одновременно и средоточия и канала своеобразного «эротического магнетизма». Оба аспекта важны в равной мере: в стереотипных поэтических фигурах, используемых для описания женской красоты, в равной мере подчеркивается, с одной стороны, обилие и густота волос, а с другой — их длина. Отсюда выпрастывание, распускание волос приводит к увеличению их «энергетической емкости», а расчесывание — к «удлинению канала». Заметим, что перенесение на расстояние выпавшего локона до предела увеличивает подобную «длину канала» и всегда является результатом расчесывания волос, причем очень часто — во время купания или в непосредственной близости к воде. Само по себе это обстоятельство не привлекло бы нашего внимания, если бы в рассматриваемой поэме о Дзалудай-мергене не было одной интересной детали: когда небесная девушка-спасительница начинает расчесывать волосы с целью их «удлинения» (иначе коса не достает до дна ямы), ей для этой процедуры недостает водоема; тогда чудесные кони-помощники начинают мочиться и образуют два озера.

Естественно, что канал «эротического магнетизма» всегда потенциально ведет к сближению, в одних случаях — соответствующему определенным брачным нормам сказочно-эпического повествования, а в других — неестественному, отвергаемому либо героем (в инцестуальных ситуациях с мачехой, старшей невесткой и пр.), либо героиней (принесение локона женщины к феодальному владыке обычно влечет за собой ее похищение и полупринудительный брак). Мотив «похищения за волосы» (т. е. опять-таки реализация того же канала) может иметь и гораздо более прямое, в сюжетном отношении неусложненное выражение. В фольклоре американских индейцев Дух Ветра хватает девушку за длинные волосы и вытаскивает ее наружу, из горы<sup>45</sup>; в саамском мифе Солнце похищает жену Най-

наса, схватив ее за волосы, когда та высовывается за дверь с непокрытой головой<sup>46</sup>; в грузинской сказке красавица, живущая в высокой башне, спускает вниз свои золотые волосы, похититель должен изловчиться и схватить за них, а потом уже входить к ней беспрепятственно<sup>47</sup>.

Последний пример по своей сюжетной организации стоит уже сравнительно близко к нашему материалу (герой попадает наверх, туда, где находится женщина после прикосновения к распущенным волосам), хотя смысл всего эпизода совершенно иной. В «Шахнамэ» красавица Рудабэ спускает с башни свои волосы, чтобы витязь Заль смог подняться к ней. Однако Заль не может причинить боль своей возлюбленной. Он кидает наверх аркан и поднимается по нему.

Здесь уместно вспомнить о некоторых парадигматических соотношениях элементов нашей знаковой системы: (1) девушка спускает в яму свои волосы и поднимает героя наверх — (2) девушка опускает в яму веревку и поднимает героя наверх. В приведенном эпизоде из «Шахнамэ», как видно, соположение волос и веревки аркана реализуется уже синтагматически. Это можно рассматривать как расщепление и фабульное разворачивание устойчивого для персидской поэтической системы сравнения девичьих волос с арканом — один из частых компонентов описания женской красоты, причем смысл сравнения чисто функциональный: улавливает, схватывает, притягивает, как арканом<sup>48</sup>. (Отзвук подобного же фабульного разворачивания, как мне кажется, можно усмотреть и в приводимом эпизоде завершения поединка Сохраба и Гурдафарид: увидев распущенные волосы красавицы, герой поймал ее арканом; учитывая все сказанное выше, едва ли случайно сюжетное сцепление «волос» и «аркана».)

В средневековом огузском эпосе «Китаби дэдэм Қоркут»<sup>49</sup> Бамси-Бейрек бежит из плена с помощью дочери «бека гяуров», спускаясь из крепости вниз на аркане. Народные анатолийские сказания иногда передают этот эпизод иначе: герой спускается с башни, держась за длинные волосы девушки<sup>50</sup>. На данный момент следует обратить особое внимание по той причине, что сказание о Бамси-Бейреке, судя по всему, является огузской версией поэмы об Алпамыше, причем здесь

эпизод пленения богатыря и его бегства из плена в точности соответствует рассматриваемому нами заключению Алпамыша в подземную тюрьму (сбрасыванию в хтоническую яму-ловушку) и последующему освобождению из нее с помощью дочери врага.

Итак, волосы девушки-спасительницы, опущенные в хтоническую бездну, где заключен поверженный и полумертвый герой, символизируют канал своеобразного «эротического магнетизма». Этот вывод, к которому приводит логика наших рассуждений, возможно, расшифровывает связь анализируемого эпизода с матримониальной коллизией (вплоть до «втягивания» слоя реально-этнографической свадебной тематики), но никак не объясняет построения всей ситуации в целом. Прежде всего необходимо отметить ограниченность прямых аналогий со свадебным обрядом, хотя помимо перечисленных выше можно указать и на ряд других, несколько более далеких. Так, следует упомянуть, что в том же ритуале у монгольских народов невеста, привезенная в свадебном поезде на специально предназначенном для этой цели коне, ступает на белый (реже — красный) войлок. В символической системе белый цвет здесь положителен, обозначает сакральную чистоту, однако есть некоторые основания предполагать, что при этом он (возможно, в более архаической системе) связан со смертью, с погребением, т. е. с хтоническими началами. Подобная картина наблюдается в соседней китайской культуре, где белый цвет есть цвет траура, а красный — цвет свадьбы (вспомним белый и красный войлок в монгольском обряде!). Отсюда можно предположить, что, ступив на белый войлок, невеста попадает не только в поле ритуального очищения, но и в хтоническую зону.

Дело, однако, не в том, что последнее построение выглядит подозрительно сложным и сугубо гипотетическим — в принципе оно вполне может оказаться правдоподобным. Оно не намного раздвигает диапазон соответствий между ритуалом и текстом, которые продолжают касаться лишь чрезвычайно узкого, завершающего фрагмента («спасения»), а прочие компоненты (попадание в яму-ловушку, «временная» смерть) практически не имеют никакого отношения к свадебной тематике. Для них скорее уж можно было бы подобрать аналоги в погребальном ритуале, в обряде инициации, но можно

сказать заранее, что во всех случаях эти параллели либо будут касаться опять-таки только узкого тематического звена, либо будут носить слишком общий характер и базироваться на многократно уже выявляемом сходстве структуры ритуала, с одной стороны, и повествовательной морфологии архаического и традиционного фольклора, — с другой. В целом же знаково-символическая система ранних форм искусства не является прямой проекцией ритуально-магической практики или континуума соответствующих мифологических представлений, хотя и опирается на них. Ее построение определяется принципами мифо-поэтического сознания, по своему синтезирующего отражения отдельных компонентов обряда, актуальных и реликтовых верований, которые служат лишь своего рода «строительным материалом» для художественной фантазии, управляемой своими законами. Именно поэтому чрезмерно последовательное проведение этнографического истолкования может привести сперва к натяжкам, а затем и к ошибочной интерпретации фольклорного сюжета.



В процессе сравнительно-типологического анализа как будто удалось выявить функционально-семантическое поле знака *волосы*, обнаружить его сюжетно-контекстуальную связанность, его «синтагматические границы». Необъясненным так и осталось парадигматическое чередование «хвост коня» — «волосы девушки» — «волшебная веревка» (при относительной архаичности последнего элемента ряда). В якутском олонхо, как мы помним, разработка темы носит иной характер: девушки-спасительницы там — небесные шаманки, уж никак не невесты богатыря, скорее его небесные сестры (деталь вообще характерная и для якутского, и для бурятского, и для монгольского эпосов — ср. небесных сестер Гесера). Показательно, наконец, что девушки-спасительницы из поэм о Дзалудай-мергене и Тулей-мергене тоже отмечены чертами небесного происхождения — мотив сам по себе достаточно тривиальный, однако имеющий здесь определенную семантическую обусловленность. При этом, имея столь жестокое ритуально-свадебное

включение в повествование, они, в сущности говоря, не являются невестами героев, к тому времени уже женатых, подчас даже вторым браком (вспомним, что и героиня упоминаемой выше венгерской сказки также была второй женой героя).

Известная сказочно-эпическая тенденция переженить к концу повествования всех персонажей приводит к тому, что за отсутствием другой достойной пары они впоследствии становятся женами подросткового к тому времени сына героя, его помощника или побратима, хотя этот набор потенциальных «брачных партнеров» отнюдь не случаен. Наконец, появление девушки-спасительницы в рассказе (со всем соответствующим ритуально-свадебным антуражем) не сводится и к влиянию общего матримониального сюжетного контекста — тогда уместнее было бы ожидать помощи от жены или невесты героя. Но если такая помощь и оказывается, она уже не сопровождается никакой свадебной обрядностью (алтайский «Эрдзамир», бурятская сказка).

Таким образом, разворачивание матримониальной тематики в данном эпизоде связано именно с фигурой девушки-спасительницы, чей образ предельно выражен именно в данной сюжетной функции, а точнее — с семантикой ее чудесных волос — средоточия и канала «эротического магнетизма». Дело, однако, в том, что это лишь частный случай гораздо более обширного комплекса представлений, согласно которым волосы обладают определенной «энергетической емкостью» — будь то энергия эротическая, магическая, колдовская или просто физическая мощь (что, в сущности говоря, не поделено никакими четкими границами). Соответственно, отрезание волос есть лишение этой энергии — опять-таки распространеннейший фольклорно-мифологический мотив.

Именно такой смысл, очевидно, имеет отрезание Локи волос богини Сив в эддической мифологии, в результате чего он вынужден добывать для нее у цвергов золотые волосы (обратим внимание на настойчивость мотива золотых волос — внешняя, «ценностная» выраженность исключительности; ср. образ золотоволосого богатыря в восточно-романском сказочном фольклоре). В хакасской авантюрно-героической сказке «Тасха Ма-



тыр» герой во время бегства, чтобы преодолеть очередное чудесное препятствие, прежде чем перескочить через реку, схватывает за волосы сидящую на камне у берега демоническую женщину и отрезает их, лишив ее таким образом враждебной колдовской силы (вспомним пушкинского Черномора!). По калмыцким поверьям, если у демона-шулмуса отнять джодмак (пучок волос, прическа в виде закрученной на затылке косы), он потеряет способность превращения и будет выполнять все желания. Вся мощь библейского Самсона заключалась в его волосах — бритва не касалась его головы с самого рождения, отрезав волосы, Далила лишила его сил.

Последний пример характерен еще и тем, что выведывание Далилой источника силы Самсона построено как известный сказочно-эпический эпизод «выведывание женщиной (обычно — пленницей чудовища) местонахождения его внешней души». Это не просто морфологическое сходство: соответственно ряду архаических представлений (например, у тунгусских племен<sup>51</sup>) именно волосы являются местопребыванием души или ее ипостасью. В аналогичной функции выступает шерсть животного, причем обычно не вся, а ее небольшие участки, которые подвергаются сакрализации и включаются в ритуально-магическую практику.

Согласно поверьям негидальцев, шерсть зверя есть вместилище его души<sup>52</sup>. По представлениям эвенков, душа оленя или лося располагалась в подшейном волосе, который специально сохранялся, использовался для шитья<sup>53</sup>. Подшейным волосом оленя вышивался шаманский головной убор у нганасанов<sup>54</sup>, шерсть зверя (или изображающая ее бахрома) широко использовалась при изготовлении костюма сибирского шамана<sup>55</sup>. Ряд косвенных данных указывает на то, что в тождественной роли у степных монгольских народов выступал хвост и грива (холка) коня; ср. сохранившийся до недавнего времени у бурят обычай снятия грив и хвостов лошадей, еще не оправившихся от зимней бескормицы, и ряд ритуальных действий, совершаемых над срезанным конским волосом<sup>56</sup>. Именно конский волос шел и на изготовление своеобразных знамен — «сульде» (круглых «зонтов» на высокой древке со свисающей вниз густой волосистой бахромой); они являлись объектом особого почитания и занимали одно из центральных мест среди реликвий Чинги-

сова культа, будучи связаны с его родовой святыней<sup>57</sup>, само же понятие «сульде» имеет довольно широкий диапазон значений: гений-хранитель, олицетворение воинского духа, могущества, победы, власти и, наконец, вообще душа.

Шерсть зверя — не только местопребывание его души, но и «душехранилище», одна из ипостасей души. У эвенков души детей ниспосылаются в чрево женщин в виде шерстинок духом — Хозяином Верхнего мира<sup>58</sup>. «Обратная» процедура — вручение своей *жизни-души* божеству зафиксирована в античной мифологии, в акте срезания и посвящения волос Аполлону молодым человеком при совершеннолети<sup>59</sup>. Характерно, кстати, что один из постоянных эпитетов Аполлона «нестриженно-волосый»: он носит, подобно женщине, длинные волосы<sup>60</sup> (чем удивительно напоминает Энкиду из эпоса о Гильгамеше: «Подобно женщине волосы носит», «Рaspущенные волосы никогда не стриг он»<sup>61</sup>).

Существенно, что уже на примере монгольского сульде прослеживается не только потенциальная «материализация» души (в «душехранилище» из конских волос), но и своеобразный семантический синкретизм самого понятия *душа*, еще не дошедшего до уровня абстрактно-спиритуалистических истолкований. Она выступает, в сущности, в многообразии форм различных «энергетических» проявлений: она и сила (духовная, колдовская, физическая, сексуально-эротическая), она и *судьба*<sup>62</sup> (счастье, удача, «фарт», везение и пр.). Легко заметить, что эти два семантических аспекта различаются прежде всего по своей реализации: в первом случае — в пространственном континууме («конденсационная» форма), во втором — во временном протяжении.

Вернемся вновь к тунгусской мифологии, материал которой дает яркое подтверждение этому семантическому синкретизму. Понятие «маин» (одна из душ человека) включает в себя представление об охотничьей удаче, индивидуальном счастье, судьбе<sup>63</sup>, причем весьма показательна форма маин: невидимая нить, которая тянется от головы человека к хозяину Верхнего мира, в руках которого собраны концы всех подобных нитей (ср. нити человеческих жизней в руках у античных мойр); сходные представления существуют у нганасанов и долган<sup>64</sup>.

Семантика подобной нити опять-таки двуплановая: средоточие, а таким образом и источник жизненной силы—судьбы—удачи; так, у долган божество айы дает шаману клубок шерсти—источник охотничьей удачи и счастья<sup>65</sup> (ср. сказочный «клубочек», а также волшебные веревки—источники охотничьей удачи, врученные хакасскому Табатаю его женами-колдуньями) или своего рода «энергетический канал», который может быть прерван, перерезан, что приводит к смерти. У тунгусских племен злой дух может перерезать маин или похитить ее кусок—тогда для спасения выступает шаман<sup>66</sup>, умереть (этыргэ) буквально значит «оторваться»<sup>67</sup>. В мифологии алтайцев эпитет демона подземного мира Эрлика—кайркан, т. е. «режущий царь», перерезающий красную «нить-душу»<sup>68</sup>. По якутским поверьям, нельзя перерезать даже веревку повешенного—это все равно, что прервать его дыхание<sup>69</sup>. С подобными представлениями корреспондируют детали шаманского костюма: цепи, символизирующие его силу и крепость, служащие ему рулем при путешествии в страну духов, и прежде всего—шаманский повод («тасин» у якутов) из длинного ремня, прикрепляемый к двум кольцам на спине<sup>70</sup> (ср. опять-таки «ариаднину нить»), а также шнур от кюсэнгэ (металлическое украшение шаманского одеяния), разрыв которого во время камлания грозит шаману смертью<sup>71</sup>.

Все это широко отразилось в фольклорных текстах данного ареала—вплоть до прямой опоры на элементы актуальных верований и магических действий. Так, для описания критической ситуации в якутском олонхо используется пословица: «Наступило время, когда... веревка кюсэнгэ может порваться»<sup>72</sup>. Аналогичная ситуация в бурятском эпосе передается следующим выражением: «Мысли мои запутались, ремень мой тонок»<sup>73</sup>,—здесь уже угроза не «разрыва», а скорее «энергетического оскудения», которое находит гораздо более выразительное отражение в целом ряде стилистических оборотов бурятского фольклора: «оставшись в становой жиле лишь с шелковую нить», «жизненная душа стала в шелковую нить»<sup>74</sup>, «еле тлеющая жизнь с нить», «красная жизнь, величиной с нитку»<sup>75</sup> и т. д. (в алтайском фольклоре душа также называется «нитяной», «непрочной»<sup>76</sup>).

Показателен следующий эпизод: богатырь безуспешно пытается в пламени уничтожить сына чудовища, вышедшего из утробы демонической старухи, и вдруг замечает, что сверху, через крышу раскаленного амбара, спускается синяя нить пуповины и красная нить утробы, по которым за воротник малыша стекает холодная родниковая вода. Когда герой выстрелом из лука разрезает их, ребенок гибнет<sup>77</sup>. В буддийском предании, пересказанном в новелле монгольского ученого и писателя Ц. Дамдинсуре, грешник, падающий в адскую пропасть, удерживается над ней на тонкой нити. Его оказывается чудесным образом удлинившийся хадак (дарственный платок), однажды преподнесенный ламе, — единственное доброе дело, совершенное этим человеком за всю жизнь.

Оставим его висеть над бездной на спасительной волшебной нити — он «герой не нашего романа»; заметим лишь, что в результате несколько затянувшегося этнографического экскурса мы вновь вернулись к исходному материалу и, примерно, к той же ситуации, с которой был начат анализ, вернулись, однако, познакомившись, во-первых, с разнообразными сюжетными парадигмами исследуемой знаковой системы, и, во-вторых, с обширнейшими семантическими полями и глубинными мифологическими коррелятами рассматриваемых символов. Теперь настало время переходить к заключительному этапу работы.



Суммируем наши знания о рассмотренной сюжетной ситуации, о персонажах, принимающих участие в ее сложении, и об организующей ее знаково-символической системе. Сюжетно-функциональная последовательность в своей основе чрезвычайно проста: *падение* (заточение, спуск, путешествие) в *яму-ловушку* (темницу, Нижний мир, хтоническую бездну) — *спасение* из нее. Партнерами героя выступают три группы персонажей, между которыми по-разному распределяются роли вредителя, жертвы и спасителя. Это, во-первых, тесть, являющийся прямой или косвенной причиной несчастья героя, иногда имеющий демоническую природу; демон — похититель «небесной девы», жены или невесты героя;

наконец, демон — хозяин и обитатель хтонической бездны. Во-вторых, спутник-помощник (обычно чудесный конь); побратим или братья героя (потенциально и соперники-вредители, и жертвы, и спасители); старшие зятья, свояки (функционально аналогичные тестю) и чудесные спутники, которые подобно братьям или побратиму могут оказаться вредителями в силу соперничества за обладание, но уже не женой героя, а спасенной им небесной девой. В-третьих, сестра героя — земная (посылающая на выручку ему побратима) или небесная (также всегда выступающая как спасительница); небесные девы, царевны, невесты, жены (либо спасительницы, либо сами нуждающиеся в помощи героя); ведьма-соблазнительница — хозяйка хтонической ямы (в ее обличье может выступать и демон — похититель женщины).

Итак, свобода замещения отдельных «ролей» различными персонажами чрезвычайно велика<sup>78</sup>. Их функционирование может быть двуплановым и противоречивым, каждая сюжетная акция (пленение и спасение) способна до предела детализироваться за счет «эстафетной» передачи функции от персонажа к персонажу — с этой точки зрения, в сущности говоря, ни один из перечисленных персонажей не исключает другого (такую картину мы наблюдали, например, в эпосе об Алпамыше, благодаря чему этот материал и был столь удобным в качестве отправной точки исследования).

К тому же возможности фабульного комбинирования на основе единой знаковой системы отнюдь не исчерпываются приведенными выше случаями. Так, в одной новеллистической сказке<sup>79</sup> герой сталкивает в яму с чертями свою сварливую жену, а после опускает туда веревку, чтобы вернуть ее, но вытаскивает черта, умоляющего не отправлять его обратно и готового исполнять все желания, лишь бы не оказаться вновь в обществе этой женщины. В другой сказке того же жанра герой вьет веревку и грозит вытащить из омута обитающих там бесов («чтобы сушить их на солнышке») <sup>80</sup>. Омут «бездонный», но и веревка — «бесконечная» (трюк: связана концами; легковерному бесенку так и не удается ее измерить).

Подобные сюжетные построения по отношению к анализируемому эпизоду выглядят почти пародийно,

однако показательно, что и здесь знаковая система, построенная на сцеплении все тех же фольклорно-мифологических символов, остается верна себе. В этом отношении представляет интерес и один из эпизодов русской былины о Михайле Потыке, которого «по уговору» заживо хоронят в яме вместе с женой-колдуньей, умершей раньше него. Герой отправляется туда в полном вооружении, иногда туда же опускают веревку, конец которой привязан к церковному колоколу, — за нее богатырь дергает, чтобы его подняли на поверхность, после победы над появившимся в яме змеем и оживления умершей жены.

Перейдем теперь к самой знаковой системе. То, что было сказано относительно свободы распределения ролей между персонажами, в известной мере справедливо и для рассматриваемых символических рядов, компоненты которых не только варьируются, замещая друг друга, но и выступают как комбинаторные соединения в рамках одного эпизода (например: герой выбирается из ямы по конскому хвосту или по аркану, но он может воспользоваться для этого и конским хвостом, к которому привязан аркан). Подобные замещения и комбинации становятся возможными благодаря чрезвычайной широте семантических полей каждого знака, частично накладывающихся друг на друга, в силу чего возникают общие «семантические зоны», составляющие прочную основу своеобразной «знаковой синонимии», — именно в этих областях пролегают каналы валентных связей между алломорфами знаков. Общие семантические зоны рождают чередование знаков (волосы девушки-спасительницы — хвост коня-помощника — чудесный аркан; подземная темница — яма-ловушка — область Нижнего мира), параллелизм знаковых ситуаций (связывание пленного богатыря — увечья, полусмерть — лопнувший или перерезанный аркан), специфические знаковые конфигурации (аркан из конского волоса), поэтические фигуры (аркан из волос, волосы, подобные аркану).

Сложение подобной синонимии, связанной с некоторыми первобытно-спиритуалистическими воззрениями, происходит по линии метафорического сближения, но не тождества — в противном случае следовало ожидать полного совпадения семантических полей, а не частичного наложения. Этого не наблюдается; было бы ошиб-

кой стремиться и к реконструкции прототипа сюжетной схемы — его в принципе не может быть. Оригинальность каждого нового фабульного построения базируется как раз на «непересекающихся» зонах семантических полей: именно в них заложены неисчерпаемые ресурсы видоизменений сюжетно-композиционных структур. Что же касается инвариантной общности, то разыскивание ее истоков приводит в конечном итоге к континууму мифологических верований, отчасти закрепленных в ритуально-магической практике, но не имеющих между собой никаких фабульных сцеплений, дискретных по своей природе, и потому соотносимых не с сюжетом, а с мотивом.

Суммарно рассмотрев синонимию знака, обратимся теперь к противоположному аспекту — к антонимии, обуславливающей уже не семантическое сцепление, а семантическое противостояние, составляющее основу анализируемой знаковой системы. Мы уже знаем, что знак *яма-ловушка* сложился как трансформация представлений о губительной *бездне* — средоточии стихий хтонического хаоса, который в своей основе связан с хаосом первозданным. Подобные *бездны* — соответственно универсальным мифологическим шаблонам — есть остаточные «островки» в мире организованного космоса; «провалы», дыры в нем; отверстия в подземные сферы, где продолжают бушевать стихии хаоса; наконец, даже каналы в Мировой океан, омывающий космос. Между тем и другим устанавливается своего рода «обратная связь»: начальный *водный хаос* способен вновь заполнить космос в виде *всемирного потопа*, в котором суммируется и редупликация акта творения, и эсхатологический заряд, заключенный в хтонических стихиях. Наличие этой обратной связи весьма важно для понимания анализируемого знакового процесса.

Хтонический хаос есть «уже не-жизнь», т. е. смерть под воздействием деструктивных, демонических стихий. Первозданный хаос есть «еще не-жизнь» в том смысле, что она еще не создана, точнее, ей не дан организующий импульс космогонической, одухотворяющей (в самом буквальном смысле этого слова) деятельностью демиурга. Любопытные формы такого рода деятельности существуют в развитых мифологических системах некоторых африканских народов<sup>81</sup>. У догонов духи Ном-

мо спускаются с неба, неся с собой скрученные спиралью волокна небесных растений, полные сущности духа и заключающие в себе слово. Не вдаваясь в разбор этих чрезвычайно сложных мифологических концепций, отмечу только, что «волокна Номмо» несомненно корреспондируют с рассматриваемыми гораздо более примитивными представлениями о душе (в виде «нитей», «волос», «шерстинок» и др.), а спускание их на землю в процессе начального акта творения соответствует уже отнюдь не космогонической, а регулярной «практике» наделения душой человека, его связи с небесным «душехранилищем», божеством и т. д.

Подобный вывод согласуется с обратной связью первозданного и хтонического хаоса, а еще в большей мере — с универсальными функционально-семантическими аналогиями между категориями, в которых осмысливается «современность». Соответственно этому, «временная смерть» (или *полужизнь/полусмерть*), постигающая героя при падении в хтоническую бездну, соответствует своего рода «медиативному центру» между хтонической «уже не-жизнью» и «еще не-жизнью» космогонического акта, который в свою очередь параллелен воскрешению героя. Таким образом, в самой «глубинной семантике» рассматриваемой знаковой системы (но не сюжета!) лежит общее мифологическое противоположение жизни и смерти, хаоса и космоса.

<sup>1</sup> См., в частности, статью В. Фойта в настоящем сборнике.

<sup>2</sup> Что продемонстрировано прежде всего работой В. Я. Проппа «Морфология сказки» (Изд. 2. М., 1969).

<sup>3</sup> Ср. Рошину Н. Традиционные формулы сказки. М., 1974.

<sup>4</sup> Ср. Чернов И. А. О структуре русского любовного заговора. — «Труды по знаковым системам», 3 («Уч. зап. Тартуского государственного университета», вып. 181), Тарту, 1965.

<sup>5</sup> Пермяков Г. Л. Логико-семиотический план пословиц и поговорок. (К вопросу о классификации жанра). — «Народы Азии и Африки», 1967, № 6.

<sup>6</sup> Им словно бы может оказаться любой член данного коллектива — ср. его типовые, «нарицательные» наименования.

<sup>7</sup> Согласно версии Фазила Юлдашева (см. Жирмунский В. М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1960, с. 20—21).

<sup>8</sup> Там же, с. 38—39.

<sup>9</sup> Там же, с. 43—44.

<sup>10</sup> Там же, с. 90.

<sup>11</sup> Там же, стр. 86—87; 93; Киреев А. Н. Башкирский народный героический эпос. Уфа, 1970, с. 150.



- <sup>12</sup> Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 97.
- <sup>13</sup> Жирмунский В. М. Указ. соч.
- <sup>14</sup> См. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. Л., 1976.
- <sup>15</sup> Улагашев Н. У. Алтай-Бучай. Новосибирск, 1941; Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 142—143.
- <sup>16</sup> «Образцы монгольской народной литературы», вып. 1. Халхаское наречие. Под ред. Ц. Ж. Жамцарано и А. Д. Руднева. СПб., 1908.
- <sup>17</sup> Sanzheeuv G. D. An Epic of the Unga Buriats.—«Mongolian Studies», Ed. by L. Ligeti. Budapest, 1970.
- <sup>18</sup> Баскаков Н. А. Диалект черневых татар (туба-кижи). Тексты и переводы (Северные диалекты алтайского (ойротского) языка). М., 1965.
- <sup>19</sup> Там же, с. 276.
- <sup>20</sup> Ястремский С. В. Образцы народной якутской литературы.—«Труды комиссии АН СССР по изучению Якутской АССР», т. VII. Л., 1929. См. русский перевод в литературной обработке: «Якутский фольклор». Тексты и пер. А. А. Попова. М., 1936.
- <sup>21</sup> «Бурятские народные сказки (волшебнo-фантастические)». Под ред. Е. В. Баранниковой. Улан-Удэ, 1973, № 1.
- <sup>22</sup> «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», т. 1—3. М., 1958, № 171, 175, 176.
- <sup>23</sup> «Илья Муромец». Подгот. текстов, статья и комментарии А. М. Астаховой.—«Литературные памятники». М.—Л., 1958, № 40, 41.
- <sup>24</sup> Ср.: Vargyas L. Eastern Analogies of Lörinc Tar's Descent to Hell.—«Acta ethnographica», t. 15, fasc. 3—4. Budapest, 1966.
- <sup>25</sup> «Венгерские народные сказки». Сост. А. Гидаш. М., 1953, с. 81—89.
- <sup>26</sup> Здесь и далее примеры из хакасского сказочного фольклора заимствованы из рукописи «Хакасские народные сказки», подготовленной П. Трояковым.
- <sup>27</sup> Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957, с. 210.
- <sup>28</sup> Там же, с. 211.
- <sup>29</sup> Ср. характеристику хтонической бездны в калмыцком эпосе: «Вот это озеро Джилинг-хара, не имеющее бродов» (Козин С. А. Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии. М.—Л., 1940, с. 208. (Подчеркнуто мною.—С. Н.)
- <sup>30</sup> «Образцы народной словесности монгольских племен». Тексты, т. I. Произведения народной словесности бурят, вып. 2. Собрал Ц. Ж. Жамцарано. Пг., 1914. Переиздание текста в современной бурятской орфографии и русский перевод см.: «Еренсей». Подгот. текста, пер. и прим. М. П. Хомонова. Улан-Удэ, 1968.
- <sup>31</sup> В восточномонгольской эпической традиции. См. «Советская этнография», 1975, № 3, с. 149.
- <sup>32</sup> Пекарский Э. К. Образцы народной литературы якутов, т. I, вып. 1. СПб., 1907. Переиздание этого олонхо и его русский перевод см.: «Нюргун Боотур Стремительный» (Богатырский эпос, вып. 1). Текст К. Г. Орсина, редакция пер. и прим. Г. У. Эргиса. Якутск, 1947.
- <sup>33</sup> Козин С. А. Указ. соч.
- <sup>34</sup> См., например: Бадамхатан [С.]. О свадебных обрядах урянхайцев (Studia ethnographica, t. I, fasc. 1). Улаанбаатар, 1960, с. 8;

Тодаева Б. Х. Монгорский язык. Исследование, тексты, словарь. М., 1973, с. 197, а также другие этнографические описания свадебных обрядов монгольских народов.

У тунгусских народов в сходной роли выступал олень (Василевич Г. М. Эвенки. Историко-этнографические очерки XVIII—начала XX в. Л., 1969, с. 161).

- <sup>35</sup> Хайтун Д. Е. Тотемизм, его сущность и происхождение. Сталинабад, 1958, с. 9 и сл.
- <sup>36</sup> Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 104—105.
- <sup>37</sup> Ср. незначительность роли лошади в поверьях и ритуалах узбеков Хорезма (Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969, с. 323), и огромный «удельный вес» этого животного в ритуально-магической практике степных кочевых тюрко-монгольских народов.
- <sup>38</sup> См. Бадамхатан [С.]. Указ. соч., с. 9; Тодаева Б. Х. Указ. соч., с. 201—202; Хангалов М. Н. Свадебные обряды у бурят.— В Собр. соч., т. I. Улан-Удэ, 1958, с. 260; М. Н. Хангалов. Свадебные обряды унгинских бурят.— В Собр. соч., т. II. Улан-Удэ, 1959, с. 83, а также другие этнографические описания.
- <sup>39</sup> «Венгерские народные сказки», с. 124—133.
- <sup>40</sup> «Повесть о Варлааме Пустыннике и Иосафе царевиче индийском». Пер. с арабского В. Р. Розена, под ред. И. Ю. Крачковского. М.-Л., 1947, с. 164; ср. «Балавариани. Мудрость Балавара». Пер. с груз. Б. Абуладзе, под ред. И. Абуладзе. Тбилиси, 1962, с. 79 и 144.
- <sup>41</sup> Дубянский А. М. Ситуация разлуки в древнетамильской поэзии. Тема муллей. (Диссертация на соискание степени канд. фил. наук). М., 1974, с. 53, 59, 65, 79 и др.
- <sup>42</sup> Викентьев В. М. Древнеегипетская повесть о двух братьях. («Культурно-исторические памятники древнего Востока», вып. 4). М., 1917, с. 32.
- <sup>43</sup> Там же, с. 40.
- <sup>44</sup> «Волшебный мертвец». Монголо-ойратские сказки. Пер. Б. Я. Владимирцова. М., 1958, с. 148 («Пляшущая лягушка и говорящий попугай»).
- <sup>45</sup> «Всевидающий глаз». Легенды североамериканских индейцев. М., 1964, с. 15.
- <sup>46</sup> Харузин Н. Русские лопари. Очерки прошлого и современного быта. М., 1890, с. 144.
- <sup>47</sup> Разикашвили Т. Народные сказки, собранные в Кахетии и Пшавии. Тифлис, 1909, с. 15—19.
- <sup>48</sup> Хочу выразить свою признательность М.-Н. О. Османову за разъяснения, данные мне по этому поводу.
- <sup>49</sup> «Книга моего деда Коркута». Огузский героический эпос. Пер. В. В. Бартольда. Изд. подгот. В. М. Жирмунский, А. Н. Кононов. М.—Л., 1962.
- <sup>50</sup> См. Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 80.
- <sup>51</sup> Василевич Г. М. Указ. соч., с. 224.
- <sup>52</sup> Цинциус В. И. Воззрения негидальцев, связанные с охотничьим промыслом.— «Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX — начале XX века» (Сб. МАЭ, XXVII). Л., 1971, с. 184.
- <sup>53</sup> Василевич Г. М. Указ. соч., с. 220.

- <sup>54</sup> Прокофьева Е. Д. Шаманские костюмы народов Сибири.— «Религиозные представления и обряды народов Сибири», с. 16.
- <sup>55</sup> Там же, с. 42, 45.
- <sup>56</sup> Хангалов М. Н. Молочное хозяйство у бурят.— В Собр. соч., т. I, с. 252.
- <sup>57</sup> См. Дылыков С. Д. Эджен-хоро.— «Филология и история монгольских народов. Памяти акад. Б. Я. Владимирцова». М., 1958; Rintschen. Zum Kult Tschinggis-khan bei den Mongolen.— «Opuscula memoriae L. Biro sacra», Budapest, 1959.
- <sup>58</sup> Василевич Г. М. Указ. соч., с. 226.
- <sup>59</sup> Лосев А. Ф. Указ. соч., с. 290. Не восходит ли в конечном итоге к комплексу подобных же представлений и выражение «Волос не упадет с головы человека без воли божьей»?
- <sup>60</sup> Там же, с. 267, 297.
- <sup>61</sup> Эпос о Гильгамеше («О все выдавшем»). Пер. с аккадского И. М. Дьяконова. М.—Л., 1961, с. 9 (табл. I), 19 (табл. II). Пользуясь случаем поблагодарить С. С. Аверинцева, обратившего мое внимание на эти параллели.
- <sup>62</sup> Ср. в русской былине о Святогоре: «Два волоса скую, волос с волосом совью — два человека женятся».
- <sup>63</sup> Василевич Г. М. Указ. соч., с. 229; Анисимов А. Ф. Религия эвенков в историко-генетическом изучении и проблемы происхождения первобытных верований. М., 1958, с. 60.
- <sup>64</sup> Василевич Г. М. Указ. соч., с. 226; Анисимов А. Ф. Указ. соч., с. 62.
- <sup>65</sup> Там же, с. 32.
- <sup>66</sup> Василевич Г. М. Указ. соч., с. 227.
- <sup>67</sup> Там же.
- <sup>68</sup> Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев.— Сб. МАЭ, т. IV, вып. 2. Л., 1924.
- <sup>69</sup> «Исторические предания и рассказы якутов», в двух частях, ч. 2. Изд. подгот. Г. У. Эргис, под ред. А. А. Попова. М.—Л., 1960, с. 280.
- <sup>70</sup> Прокофьева Е. Д. Указ. соч., с. 42.
- <sup>71</sup> «Богатырский эпос якутов», вып. 1. Нюргун-Боотур, с. 321.
- <sup>72</sup> Там же, с. 123.
- <sup>73</sup> «Еренсей», с. 140 (ср. русское выражение «кишка тонка»).
- <sup>74</sup> Там же, с. 134, 150.
- <sup>75</sup> Поппе Н. Н. Аларский говор. Л., 1931, ч. 2, с. 116, 138.
- <sup>76</sup> Анохин А. В. Указ. соч., с. 3.
- <sup>77</sup> «Еренсей», с. 70.
- <sup>78</sup> Ср. Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки.— «Типологические исследования по фольклору». Сб. статей памяти В. Я. Проппа. М., 1975.
- <sup>79</sup> «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», № 433—437.
- <sup>80</sup> Там же, № 150, 151, 152. Ср. пушкинскую «Сказку о попе и работнике его Балде».
- <sup>81</sup> Котляр Е. С. Миф и сказка Африки. М., 1975, с. 95—96.

## ЗАМЕТКИ К ВОПРОСУ О НАЧАЛЕ ТЕКСТА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

Один из основных вопросов теории текста — вопрос об ограниченности, закрытости текста: если бы нельзя было доказать, что текст с двух сторон каким-то образом закрыт, едва ли можно было бы говорить о тексте как специальной языковой структуре<sup>1</sup>. На первый взгляд дело выглядит так, будто это ограничение нельзя определить во многих случаях с чисто прагматической точки зрения, ведь текстовая коммуникация использует как строительный материал, помимо языковых элементов, также и внеязыковые, особенно характерные для данной коммуникационной ситуации, и, таким образом, структура текста в конечном счете может создать законченное единство только в контексте языковой ситуации. В принципе все эти неязыковые элементы могут выражаться при помощи языка. Значит, наше изучение теории текста с полным правом можно ограничить — хотя бы в первом приближении — только кругом условий верифицируемого в пределах языковых элементов. Этот метод представляется особенно обоснованным, когда мы обращаемся к литературным произведениям, ибо такие тексты, благодаря своей специальной функции, не связаны с одной конкретной коммуникационной ситуацией, ибо в их структуре упомянутые внеязыковые элементы играют лишь косвенную роль<sup>2</sup>.

Те условия, в которых речевая ситуация находит языковое выражение, в существе своем характеризуют текст всегда. Как уже было доказано в другом месте<sup>3</sup>, языковые намеки на основные элементы речевой ситуации возникают в тексте не *ad hoc*, а имеют вид очевидной знаковой системы. На основе проявления таких языковых элементов, намекающих на ситуацию речи (эгоцентрические партикулы), и на основе их корреляций можно различить особые типы повествования. По

нашему предположению, эти способы повествования, сохраняющие общие теоретически-текстовые соотношения, определяют и природу литературных жанров.

При классификации способов речи необходимо определить аргументы, обнаруживающие себя в глубинной логической структуре текста. Необходимо определить, обобщенно или экзистенциально они положены, имеют ли они прагматическую значимость (намек на отправителя и получателя в конкретной речевой ситуации, на ее место и время) внутри второй группы (экзистенциальной), выражает ли связка в глубинной структуре время, а если да, то содержит ли она намеки на время речевой ситуации (прагматическая значимость)? И после решения этих вопросов необходимо выяснить: содержит ли связка выражение модальности или же не содержит?

Взаимодействие членораздельных аргументов и связки определяет речевую манеру. К элементам логической глубинной структуры могут однозначно примыкать определенные грамматические элементы или их классы (группы). Мы еще вернемся к вопросу связи логических и грамматических категорий по поводу ниже анализируемого способа речи.

Цель нашей статьи — анализ *начала* текста при одном лишь типе речи, то есть группа литературных текстов, определенных способом речи. Этот тип речи (назовем его рассказом или повествованием) можно определить посредством корреляции экзистенциально данных аргументов без прагматической значимости и с обозначением времени, без указания на прагматические связи времени и модальности. Иначе говоря, здесь идет речь о текстах, которые рассказывают о происшествиях, имевших место в определенное время (или в определенные времена). Но между героями, признаками времени и места и ситуацией конкретного коммуникационного акта повествования нет никакой проявляющейся в языковом выражении связи. В таких текстах не может быть конкретного указания на рассказчика или слушателя (местоимения «я» или «ты») и намека на время повествования.

На большое структурное значение начала текста в новейших литературоведческих семиотических исследованиях указал Греймас. Он изучает этот вопрос в ос-

новном с семантической точки зрения и доказывает, что важные предварительные условия для создания текста — обеспечение его семантической изотопии, однородности<sup>4</sup>.

Греймас доказал, что в определенных типах анекдота (*histoire*) структурно различаются две части: 1) представление рассказа (*récit — présentation*), которое определяет гомогенный уровень значения (изотопию) и 2) диалог, который служит способом разрыва предыдущего единства, противопоставляя первой изотопии вторую<sup>5</sup>. Для автора здесь важен тот факт, что функция начала обсуждаемой структуры текста состоит в создании определенной изотопии значения. Это определение можно распространить с некоторыми ограничениями на все классы текста. Оговорки относительно представлений Греймаса можно суммировать следующим образом: семантическая изотопия текста образуется не только из соотношений в его начале, но и целым текстом. Подчеркнуто важная роль начала текста определяется не столько семантически, сколько на основе прагматических моментов. Если остановиться на анекдоте, функция следующей начальной детали:

(1) *Két barátñó beszélget* — Две подружки разговаривают

— не исчерпывается тем, что с выбором в лексеме «*barátñó*» определенных значений исключаются другие (например, «*szereto*» — любовник, влюбленный): главная задача этой детали текста, по всей вероятности, в том, чтобы охарактеризовать коммуникационную ситуацию передаваемого диалога, определяя его «отправителя» и «получателя», их взаимосвязи и пр. Эта функция начала текста обеспечивает в случае анекдота то, что «представление рассказа» выражается в образах.

Вышесказанное, по нашему мнению, можно распространить на любое начало текста: функция начала текста определяется, в общем-то, тем, что в нем раскрывается языковое отношение к ситуации прагматической коммуникации; другими словами, принадлежность к одному из способов повествования, основанных на уже разграниченных выше прагматических моментах.

Эта дефиниция функции начала текста должна в дальнейшем подходить для начала текстов, изучаемых

как повествования. Как уже было сказано, рассказ не содержит конкретных указаний на фактические условия коммуникации: имевшие место (в прошлом) или поданные так, словно они имели место (в прошлом) события передаются как бы безлично, безотносительно к акту и условиям рассказа. Следовательно, для повествования характерен ноль прагматической значимости. С другой стороны, поскольку речь идет об имевших место (в прошлом) событиях, необходимо имплицировать, предположить хотя бы фиктивное существование героев рассказа, определить действие в координатах времени и пространства. Наряду с отрицательными критериями имеется и положительное различительное качество. И ясно, что это логически должно предшествовать всем другим положениям, то есть именно этим принципиально должно быть создано начало текста.

Определяя вышесказанное в абстрактной форме, можно сказать, что глубинная логическая структура начала текста в повествовании может быть дана в следующем виде:

$$2) (\exists^s) (\exists^t) (\exists^l) \quad f(x, t, l),$$

где

$x$  = субъект-аргумент

$t$  = время-аргумент

$l$  = место-аргумент

$f$  = какой-либо предикат или логическое зависимое.

Эта схема выражает в словах существование субъекта, времени  $t$  и координаты места  $l$ , при которых  $f$  происходит с  $x$  в это время и в этом месте.

К сказанному можно добавить еще одно замечание: данный (литературный) текст не обязательно реализуется в одном типе речи, зато на стыках используемых типов речи он делим на однозначно определенные части. Проблема начала этих частей во многом аналогична обсуждавшейся выше проблеме начала текста. В то же время в таких случаях могут возникать теоретически значительно более сложные связи подчинения и господства, которые требуют более глубокого исследования.

Во всяком случае классификация по типам речи дает возможность отделить от корпуса рассказа так называемые

мую раму: вступительные слова писателя к читателю для возбуждения внимания и описание целей повествования не принадлежат изучаемому нами типу начала текста повествования, ибо они выражены не в речевом типе. Значит, начало повествования (текста) не совпадает с фактическим началом (литературного) текста: повествование, не обозначающее языковым способом прагматическую ситуацию речи, в принципе всегда можно подчинить ряду высказываний, в которых фактическая и фиктивная ситуация речи реализуется языковыми средствами. С другой стороны, внутри повествования может найти выражение особая речевая ситуация, которая может быть исходным пунктом повествования, подчиненного первому повествованию. Это подтверждается следующим примером. Если мы хотим изучить фигурирующие в «Декамероне» начала текста рассказа, мы не должны ограничиваться первыми предложениями «вступительной речи», более того — из-за языкового выражения типа речи мы не должны брать в расчет эту часть. С началом текста рассказа мы встречаемся во введении обрамления и в отдельных новеллах, но и здесь не обязательно в первых предложениях — в большинстве случаев наоборот, ибо первые предложения не обязательно соответствуют критериям рассказа.

Но до анализа этих относительно сложных примеров целесообразно заняться простыми основными случаями. Сначала небезынтересно подвергнуть изучению такие тексты, которые не имеют рамки, то есть в которых начало текста рассказа совпадает с фактическим началом текста.

В дальнейшем мы попытаемся исследовать, как эта логическая структура реализуется в начале текста разных рассказов. В ходе этого исследования целесообразно обратить внимание на момент развития в разных литературных жанрах данного типа речи. Исходным пунктом развития литературных жанров предположительно являются «простые формы»<sup>6</sup>, возникающие в народной поэзии и опирающиеся на коды общественного характера. Эти простые формы есть такие (литературные) тексты, которые и с хронологической, и со структурно-логической точки зрения представляют собой элементарный уровень. Их код — особый вторичный код, кото-



рый строится на основе естественной языковой системы, то есть на коде, порождающем текст. Это — система правил, действующая для любых конкретных проявлений данной простой формы. Она подвергает текст вторичному структурированию и систематизации.

Из действительности системы правил следует, что в структурном отношении созданные таким образом тексты в большой мере похожи друг на друга, так что Пермяков обоснованно говорит в данном случае о клише<sup>7</sup>. В повествовательном типе речи в роли «простой формы»<sup>8</sup> можно рассматривать народную сказку — в исследованиях типов повествования после Проппа этот тезис общепринят<sup>9</sup>.

Общеизвестен тот факт, что в качестве такого клише (в том смысле, как употребляет это понятие Пермяков) можно воспринимать не только целую сказку, но и начало народных сказок, тоже породившее особое клише. В каждом языке выработался стандартный оборот для языкового выражения начала сказки. Общие теоретические проблемы начала текста сказки изучают М. Поп и Н. Рошияну. Опираясь на богатый материал румынских народных сказок, они показывают, что волшебные сказки имеют особую двойственность в формуле зачина: исходя из реального, они переходят в план нереального. Терминология эта не совсем удачна, поэтому для лучшего уяснения сути дела автор проиллюстрирует определение Попа самой распространенной формулой начала венгерских народных сказок. Венгерская формула выглядит так:

- (3) Hol volt, hol nem volt,  
volt egyszer egy...  
где было, где не было,  
был однажды один...

Единица «Hol volt» выглядит как указание на реальное, подлинное событие, в то время как «hol nem volt» отрицает реальность этого события, его подлинность, словно предполагая его нереальность. Это наблюдение очень важно, но требует некоторых коррективов.

Ни здесь, ни в других примерах нельзя усмотреть перехода реального в нереальное: «реальность» и «нереальность», если придерживаться терминологии Попа,

предполагаются как бы одновременно. Хорошо раскрывает это следующий пример:

- (4) Nem tudom, hogy volt, vagy//nem volt, de azt mondjak//hogyan volt egy Radolean nevezetű fiú.

(№ 18)<sup>10</sup>

Не знаю, был или не был, но говорят, что был один парень по имени Радолеан.

Эта формула одновременно выражает неуверенность и уверенность в правоте суждения так, что выражение уверенности и неуверенности вкладывается в уста разных лиц. И формулу (3) следует понимать так же:

- (3) Volt valahol, vagy//az is lehet, hogy//nem volt...

Был где-то, или (возможно и то, что) не был...»<sup>11</sup>

Здесь понятие дизъюнктивно свободного выбора «нереального» и «реального» находит свое выражение без способа, использованного в предыдущей формуле: введение различных «говорящих» лиц. Другим способом, но, по существу, тот же самый факт выражается в следующей формуле, близкой к румынским примерам Попа:

- (5) Volt egyszer egy ország, de ez az ország még akkor volt, mikor a tizenkét fejű sárkány élt.

(№ 192)

Была однажды одна страна, но эта страна была еще тогда, когда жил двенадцатиголовый змей

В этом примере действительность суждения, относящегося к *однажды*, становится нереальной за счет того, что предложение, начинающееся с *но*, превращает это «однажды» в референциально «нереальное» время. Однако ясно, что здесь не идет речь о переходе: ведь представленное в последнем предложении время совпадает со временем первого предложения, которое считается настоящим.

Если понимание начала текста сказки как перехода от реального к нереальному и оказывается необоснованным, представляется все же, что зачин сказки содержит много таких моментов, которые едва ли можно воспринять как непосредственную реализацию вышеупомянутой логической схемы. В случае народных сказок —

особенно волшебных — мы сталкиваемся с особым началом текста: необходимое для рассказа экзистенциальное суждение проявляется непосредственно, оно, как это видно, содержит в своем языковом выражении значительно больше, чем голое экзистенциальное суждение. Этот излишек в общем не что иное, как отрицание всего экзистенциального суждения или его части. Значит, особенность начала текста волшебных сказок состоит в том, что в них экзистенциальное суждение сочетается с отрицанием, и таким образом истина заранее представляется недостоверной. Этот факт явствует из анализа вышеупомянутых формул. В случае (4) он выражается однозначно через выступление «двух говорящих», двух типов речи. В случае (3) то же самое передается имплицитно дизъюнктивным соединением суждения в одном типе речи (по интерпретации автора) с его отрицанием. В случае же (5) и в сходных примерах тот же результат достигается тем, что один из аргументов — или все они — определяются с помощью логического описания (дескрипции) через нереальное, несуществующее или по меньшей мере недостоверное в своей истинности. Для разъяснения этого последнего способа возвратимся еще раз к примеру (5). Логически он воспринимается следующим образом:

(5) Есть такой  $X$  и такое время  $t$ , при этом  $X$  в данное время  $t$  является страной, и это время  $t$  совпадает с тем временем  $t$ , для которого действителен такой  $Y$ , который есть двенадцатиголовый змей.

Так же можно превратить в нереальный любой другой аргумент, кроме аргумента времени, но чаще всего таким отрицанием определяют время и место. Возникает вопрос: какова функция в тексте этой двойственности, этого соединения отрицания и утверждения? По мнению автора, суть дела здесь в обозначении фикции, в фиктивном характере текста. Фантастика сказки уже оторвалась от конкретной веры племени и приобрела условный, поэтический характер, и фикция в ней получила таким образом особый акцент. Проблему фигурирующих в литературных текстах фиктивных утверждений целесообразно трактовать по Рейхенбаху<sup>12</sup> следующим образом: фиктивное существование объектов в литературных текстах переводимо в физическое существование предложений текста, то есть экзистен-

циальное суждение, наличное в литературном тексте, равноценно тем метаязыковым предложениям, в которых высказывается, что данное суждение налично в данном тексте.

Следовательно, фиктивное экзистенциальное суждение относится исключительно к контексту данного (литературного) текста, его действительность никак не распространяется на объективную действительность. В начале текста (волшебной) сказки в своеобразном оформлении выражается именно это условие. Это начало текста дает, с одной стороны, в открытой форме логически необходимые экзистенциальные условия рассказа, а с другой, обозначает еще и то, что данную экзистенцию нельзя привести к одному знаменателю с относящимися к физическому существованию экзистенциальными суждениями. Таким образом, своеобразие начала текста (волшебных) сказок характеризуется, с одной стороны, выражением экзистенциального суждения об основных аргументах рассказа, а с другой — выражением фиктивности этого суждения в языково-эксплицитной форме.

Из того факта, что данная во введении логическая схема предполагается действительной во всех глубинных логических структурах начала текстов всех рассказов, еще не следует, что фактическое языковое выражение начала текстов (в поверхностной структуре) должно быть сходным хотя бы в крупных чертах. Эксплицитная языковая формула дает опору для понятия вариаций и для их экспликации. И разные формулы воспринимаются как особые трансформации этой основной схемы.

Вышеупомянутое языковое обозначение фиктивности литературного текста нельзя считать основным условием создания литературного текста: фиктивность может быть обозначена с помощью многих внетекстовых моментов (например, через способ исполнения или через акцентирование литературного текста любыми другими способами), это обозначение даже может и полностью быть опущено: фикция в поэзии не раз облекается в маску достоверной документации. Из этого следует, что одна из трансформационных возможностей, связанных с вышеупомянутым типом клише, — это элиминация звеньев, служащих для выражения неопре-

деленности или фикции. Полученная таким образом схема, по существу, представляет собою полное языковое соответствие логической схеме, данной во введении.

- (6) Volt egyszer <valahol> egy...  
Был однажды <где-то> один...

Эта формула с ее эквивалентами в других языках (es war einmal ein, once upon a time there was a ... и т. п.) создает широкоизвестное клише начала сказки.

Кроме обсуждавшихся уже эксплицитных выражений логической схемы, встречается много таких начал текстов, в которых языковыми средствами выражаются лишь определенные моменты схемы. Чтобы лучше раскрыть наличные здесь внутренние соотношения, будем исходить из конкретного примера, — скажем, из следующего начала текста, соответствующего схеме (6).

- (7) Volt egyszer <valahol> egy paraszt. Volt {neki <ennek> a parasztnak} három fia.  
Был некогда (где-то) крестьянин. Было у него три сына.

Эта текстовая цепь логически содержит следующие суждения. Сначала утверждается существование аргумента  $X$  при определенных координатах времени и пространства  $t$  и  $l$ , имеющего предикат «крестьянин». Затем утверждается существование такого аргумента  $Y$ , который находится в известных отношениях с  $X$  («чей-то сын»). И наконец утверждается тот факт, что этих аргументов  $Y$  по числу три. В дальнейшем мы будем заниматься языковым перекодированием только двух первых логических суждений, ибо третье, с точки зрения нашей темы, не играет большой роли. Первое суждение соответствует логической схеме (2) или же языковому выражению, отмеченному в схеме (6). Что касается языкового выражения, то можно констатировать следующие соотношения.

а) Хотя бы один из предикатов вводного экзистенциального суждения должен быть в языковом плане нарицательным именем существительным, говоря в терминах порождающей грамматики, точнее говоря конкретным именем ( $N_{konkr}$ ), даже, вероятно, именем соб-

ственным ( $N_{ind}$ )<sup>13</sup>. Это исключает образование в глубинной логической структуре следующих цепей:

(8) а) Volt egyszer (egy) piros.

Было однажды (одно) красное.

б) Volt egyszer egy bátorság.

Была однажды одна храбрость.

в) Volt egyszer egy Napóleon.

Был однажды один Наполеон.

б) Это существительное должно вводиться как коннотирующий экзистенциальный оператор<sup>14</sup> неопределенным артиклем, что, конечно, относится к тем только языкам, которые различают определенные и неопределенные артикли. В отрицательной форме это можно выразить таким образом, что в этой формуле не должно быть определенного артикля, но использование артикля необходимо. Таким образом недопустима следующая схема:

(9) Volt egyszer a kutya

Была однажды та собака...

в) Языковое обозначение наличных в логической схеме аргументов времени и пространства факультативно. Эксплицитное языковое выражение аргумента пространства часто опускается. Следовательно, приводимые ниже высказывания:

10) а) Volt egyszer valahol egy paraszt

Был однажды где-то один крестьянин

б) Volt egyszer egy paraszt

Был однажды один крестьянин

в) Volt egy paraszt

Был один крестьянин

— воспринимаются как в языковом отношении эквивалентные выражения одной и той же глубинной логической структуры. Другими словами, аргументы пространства и времени логической схемы в процессе языкового выражения факультативно элиминируемы.

Относительно языкового выражения второго суждения автор хотел бы указать вкратце на связи, известные под названием анафорических: уже известный — точнее, введенный в предыдущем предложении аргу-

мент — может повториться: а) при помощи личного местоимения ( $P_{pr}$ ); б) при помощи коннотирующего аргумент указательного местоимения или имени существительного с определенным артиклем.

На основе представлений Моча<sup>15</sup> к вышеизложенному следует еще добавить, что здесь целесообразно вместо определенного артикля говорить об указательном местоимении ( $P_{dem}$ ), то есть в данном случае а, аз (совпадающие по форме с определенными артиклями. — Прим. переводчика) — указательные местоимения. Значит, в таком случае перед существительным не может стоять неопределенный артикль, коннотирующий экзистенциальный оператор. Ибо соответствующая часть следующего предложения имплицитно подразумевает наличие более нового аргумента, отличного от аргумента, введенного в первом предложении:

(11) Volt egyszer <valahol> egy paraszt.

Egy parasztnak volt három fia.

Был однажды (где-то) один крестьянин.

У одного крестьянина было три сына.

После этой языковой экспликации ясно, почему следующее предложение:

(12) Egy parasztnak volt három fia

У одного крестьянина было три сына,—

(№ 104)

воспринимается как трансформация вышеупомянутого (7) примера. Так как языковое обозначение аргументов пространства и времени необязательно, неопределенный артикль экзистенциально полагает коннотированный именем существительным аргумент, и фигурирующий в двух предложениях аргумент  $x$  референциально один и тот же; в первом предложении экзистенциальное суждение можно ограничить суждением о наличии аргумента  $x$  и его принадлежности к соответствующим предикатам. И это выражение можно вставить на место референциально эквивалентного выражения во втором предложении. Эта трансформация практически элиминирует эксплицитное выражение начала текста. Все это происходит таким образом, что возникающая более сжатая языковая формула неизменно однозначно выражает основную функцию начала текста: экзистенциальное утверждение определенного аргумента.

К вышесказанному надо добавить еще и то, что в данном случае можно перевести во второе предложение не только субъект-аргумент, но и экзистенциально положенные аргументы времени и пространства, как это видно из следующих примеров.

(13) а) Egyszer egy ember elment vendégségbe egy barátjához.

(№ 236)

Однажды один человек пошел в гости к одному своему другу

б) Egyszer elindult egy pap barna kenyeret keresni, mert a fehérét már meguntta enni.

(№ 197)

Однажды отправился один поп искать черный хлеб, потому что белый надоело есть.

в) Egy faluban kutat ástak.

(№ 235)

В одной деревне колодец копали.

Таким образом, в результате вышеупомянутой трансформации получается нормальное начало текста. В то же время смягчается клишированность языкового выражения: здесь уже может идти речь не только о предложениях со связкой, как в предыдущих случаях. Однако остается неизменным требование, чтобы экзистенциально положенный субъект-аргумент и относящийся к нему (один) логический предикат в языковой форме были выражены именем нарицательным и неопределенным объектом. Такое начало текста встречается не столько в древних волшебных сказках, сколько в более поздних, по своему происхождению, новеллах, сказках-легендах или анекдотах, а эти последние в большей мере воспринимаются как предшествующие прозаическим жанрам в художественной литературе (новелла, шванк и т. п.).

Но редукцию вводной формулы можно продолжать и вне рамок вышеупомянутой трансформации. Для демонстрации используем весьма характерный пример:

14) Nát az a remete lakott az erdő közt egy barlangban.

(№ 198)

Ну, а тот отшельник жил в лесу в пещере.

Это начало текста выглядит явно как исключение: будто перед ним пропущено хотя бы одно предложение — фактическое начало текста. Это исключение объяснимо



на основе вышеупомянутого: здесь начало перекодирует экзистенциально положенный аргумент в первом же предложении при помощи нарицательного имени с указательным местоимением, вопреки привычному выражению с неопределенным артиклем. Значит, дело выглядит так, будто все экзистенциальное суждение элиминировано. Но независимо от этого оно не исчезло полностью: декодируя, анализируя текст, мы предполагаем, что правда существует в имплицитном виде, но в сказке все-таки утверждается фиктивность существования отшельника, то есть воспринимаем дело так, как будто сказка начата следующим образом:

- (15) Volt egyszer egy remete. Ez a remete az erdő közt egy barlangban lakott.

Был однажды один отшельник. Этот отшельник жил в лесу в пещере.

Поэтому элиминация глубинной логической структуры начала текста из поверхностной языковой структуры не ликвидирует действительности экзистенциального суждения. Это суждение лишь переходит при помощи эллиптической трансформации в сферу текстовых предложений (пресуппозиций). Этот факт нельзя назвать непривычным в кругу естественных языков. Вместо громоздкого и подробного раскрытия экзистенциальных суждений вышеупомянутый способ часто оказывается выигрышным и целесообразным.

Похожее на вышеприведенные примеры начало текста — правда, без эксплицитного употребления указательного местоимения — часто встречается в сказках более нового происхождения.

- (16) a) A csordásnak szép lánya volt, a pap mögserette, oszt gyerőke is lött tüle.

(№ 168)

У пастуха была красивая дочь, поп полюбил ее, и родился у нее от него ребенок.

- б) A rabot vitték fölakasztani.

(№ 173)

Заклученного везли на виселицу.

- в) A cigánynak volt egy magyar komája.

(№ 229)

У цыгана был приятель венгр.

С таким же типом начала текста мы очень часто встречаемся в современном литературном повествовании. Прочитируем несколько примеров.

- (17) а) «Молодой человек лежал в прибрежном тростнике спиной к солнцу и читал. Женщина мягкими шагами приблизилась к нему и остановилась в нескольких шагах на дороге»

(Ласло Тот. Подросток и женщина)

- б) «Поезд промчался мимо длинного кирпичного дома с садом и четырьмя толстыми пальмами, в тени которых стояли столы. По другую сторону полотна было море. Потом пошли откосы песчаника и глины, и море мелькало лишь изредка далеко внизу, под скалами.

— Я купила ее в Палермо,— сказала американка.

(Хемингуэй. Канарейку в подарок)

Ясно, что языковое выражение некоторых аргументов пространства и времени в случае начала текста у современных рассказов может быть значительно более сложным, чем в цитирувавшихся примерах из сказок (см. цитату из Хемингуэя), но принцип — то есть руководящий способ — в обоих случаях один и тот же: определенные экзистенциальные суждения используются как предположения.

С предположением мы имеем дело и в том случае, когда вместо экзистенциально положенного аргумента в начале текста находится индивидуальный аргумент. Ясно, что и здесь следует предполагать, что индивид, отдельный предмет, время и пространство, о которых идет речь, существуют или существовали. Так же, как и обсуждавшиеся в предыдущих примерах выражения, индивидуальный аргумент происходил из эксплицитной формы. Следующий ниже пример демонстрирует, как в волшебной сказке вводится эквивалентное индивидуальному аргументу имя собственное:

- 18) Была однажды, где не была, в тридесятой стране и за нею, как раз за Опилинцией-морем, одна деревенька. В этой деревеньке жил один довольно богатый человек, и у него была жена, и был у него сын, которого звали Янчи.

(№ 72)

Как видно, здесь индивидуальный аргумент (Янчи) — экзистенциально полагается эксплицитным языком (— был у него... сын).

Введение индивидуального аргумента экзистенциально положенным аргументом считается основной, эксплицитной формой, эта формула признана классической как для народных сказок, так и для литературных рассказов.

Обратимся снова к ряду примеров.

- (19) а) Был, значит, в милой земле Имоле один безнравственный дурной человек по имени Берто делла Масса, все делишки которого настолько хорошо знали в Имоле, что не только его лжи, но и его правде мало кто верил.

(Бибич. Повелла из Декамерона, 2 раздел)

- б) На берегах Хавеля жил в середине шестнадцатого столетия лошадиный барышник по имени Михаэль Кольхаас, сын школьного учителя, один из самых справедливых, но и самых страшных людей того времени.

(Клейст. Михаэль Кольхаас)

Последовательность внутри схемы логически (однозначно) определена. Экзистенциально положенный аргумент должен предшествовать индивидуальному аргументу. Если этот порядок меняется, то перед нами осуществляется трансформация — не только с перестановкой определенных элементов, но и с одновременным эллипсисом экзистенциального суждения: из двух аргументов сохраняется только индивидуальный, из двух экзистенциальных суждений — только предикатная функция, эта последняя примыкает к индивидуальному аргументу и квалифицирует его.

- (20) У господина Бордаша, который служил счетоводом в министерстве, была чернолицая, вечно мокроглазая жена.

(З. Тури. Господин Бордаш)

На основе вышесказанного это начало текста можно отождествить со следующей формулой, где для простоты мы не эксплицируем выражение «в министерстве».

- (20а) Был в министерстве один счетовод, которого звали господин Бордаш. У него была чернолицая, вечно мокроглазая жена.

Экзистенциальное суждение, раскрытое в примере (20), в эксплицитной форме налично в примере (20а) лишь как предположение.

Такова же структура следующих начал текста.

(21) а) Филомена была девушка-римлянка с высоким лбом.

(Костолани. Адонис)

б) Вера, маленькая няня, проснулась утром в пять часов.

(Костолани. Няня)

Экзистенциальное суждение в данном случае может быть и полным, то есть даже предикат можно элиминировать. Это встречается обычно в новеллистических сказках и легендах. Если лицо, о котором рассказывается в сказке, общеизвестно, нет нужды в предположении о его существовании и квалификации. Таким образом в случае, если к логическому предположению (существовали или существует ли тот человек, о котором ведется рассказ) добавлены еще какие-либо сведения, известные большинству членов общества, эксплицитное выражение этих сведений излишне:

22) а) Иисус и Петр бродили вместе.

(№ 202)

б) Когда Ной строил свой ковчег, было (от Бога) веление, чтобы он никому не говорил, что делает.

(№ 216)

в) Злодей пошел к одному бедняку.

(№ 223)

В литературных рассказах даже это требование может быть неисполненным: имя собственное во всех случаях имплицитно предположение «был однажды один человек (мужчина, женщина), которого звали...»

23) а) Геза Чер взволнованный стоял за столом в полутемной комнате.

(Костолани. Божий суд)

б) Во всей Франции возбудила большое сочувствие болезнь Ван Либерга.

(Бабич. Дорогая жизнь.)

Надо заметить, что помимо имплицитной общей квалификации во многих случаях для раскрытия происхождения в рассказе нужно больше данных. Однако автор не углубляется в исследование того, как эта информация вводится писателем в рассказ, ибо этот вопрос выходит за рамки проблематики начала текста.

Очевидно, что индивидуальным аргументом может обозначаться не только субъект-аргумент, но и аргументы пространства и времени. Так как языковое обо-

значение экзистенциально положенных аргументов времени и пространства факультативно, введение индивидуального аргумента не обуславливается только теми требованиями относительно последовательности, какие были продемонстрированы в случае субъекта-аргумента. Но, естественно, и здесь индивидуальный аргумент предполагает экзистенциальное суждение, то есть обозначение конкретных времени и пространства имплицитно и само их существование.

В волшебных сказках конкретное обозначение времени и пространства встречается лишь изредка, оно чаще наблюдается в легендах, в новеллистических сказках, в анекдотах. Вот примеры:

- (24) а) Во время нападения татар в горах Татрах была деревня Зенге, но после татарского нашествия эта деревня исчезла. Теперь и следа нет.

(№ 241)

- б) В Сентлёринце однажды главный судья, судья и председатель шли поздно вечером домой.

(№ 238)

Употребление индивидуальных аргументов в литературных рассказах встречается значительно чаще, чем в сказках. Можно даже сказать, что в то время, как в волшебных сказках могут наличествовать исключительно экзистенциально положенные аргументы, классический тип литературного рассказа характеризуется использованием индивидуальных аргументов. Для доказательства справедливости этого предположения можно было бы процитировать любое начало текста новеллы из «Декамерона» или привести бесчисленные примеры из ранней литературы шванков или другие примеры вплоть до литературных рассказов наших дней.

Непосредственное обозначение времени и пространства элиминируемо, ибо — об этом уже речь шла — эксплицитное языковое выражение координат времени и пространства не обязательно. Но текст рассказа — особенно если мы имеем дело с индивидуальным субъектом-аргументом — чаще всего требует намёка на конкретные время и пространство. (Исследование этого не входит в задачи настоящей статьи.)

С другой стороны, обозначение времени и пространства может быть расширенным. Эта возможность связа-

на с тем, что кроме названия в принципе существующих лиц в одном предложении могут быть выражены как субъект-аргумент, так и обозначение определенного пространства и времени. Так, в первом предложении из примера (18) *деревенька*, или же в первом предложении из цитаты из Хемингуэя [(17) б] слово *поезд* выступает в такой функции. Что в данных текстах эти выражения воспринимаются как эквиваленты аргумента пространства, в первую очередь ясно из иерархической связи предложений. Так, в примере (18) — из выражения «в той деревеньке», а в примере (17) — из имплицированных текстом предложений. Этот факт подтверждает, что надо мыслить не в единицах предложения, а в специальных единицах текста.

Языковая реализация этой схемы может быть осуществлена таким образом, что все аргументы будут введены в одном предложении, самый простой пример — (10) а. С другой стороны, аргументы могут вводиться по отдельности, то есть сначала аргумент, предназначенный для роли аргумента пространства (или времени), как субъект-аргумент текстовой единицы, а лишь затем фактический субъект-аргумент. Так обстояло дело в приводившихся примерах (18) и (17) б.

Как мы видели, прежние субъекты-аргументы могут быть простыми языковыми средствами подчинены новому субъекту-аргументу как его аргументы пространства или времени. И обратно. Это значит, что аргументы пространства и времени могут приобрести относительную независимость. К ним могут быть подключены длинные цепи предложений, и даже если не вводить управляющий ими субъект-аргумент, фактический субъект-аргумент текста поставляется самими этими предложениями. Это последнее могло бы иметь место в наших предложениях, если бы в сказке повествовалось не о Янчи, а о деревне или если бы в рассказе Хемингуэя повествовалось бы не об американской даме, а о поезде. В связи с аргументами пространства и времени коротко следовало бы еще указать, что при помощи подходящей языковой формулы можно было из фактического рассказа перевести в раму:

25) Ez 1888 telén történt, mikor olyan nagy volt a hó.

(*Moricz. Február, hol a nyár?*)

Это случилось зимой 1888 года, когда был такой большой снег.

Указательное слово *это* стоит фактически вместо следующего выражения: «То, что я сейчас расскажу». На основе приведенных зачинов уясняется, что здесь следует говорить о другом типе речи, то есть о рамочной ситуации, которая подчиняет себе рассказ.

Кроме обсуждавшихся выше типов начала текста — особенно в литературных повествованиях относительно более позднего происхождения, — встречаются такие формулировки, в которых субъект-аргумент сразу же выражается личным местоимением. Из вышесказанного ясно, что личное местоимение в принципе может быть введено только после экзистенциально положенного аргумента, после языкового эквивалента индивидуального аргумента (определенный артикль или имя существительное, нарицательное с указательным местоимением, или имя собственное). К сожалению, здесь идет речь о трансформациях, наблюдаемых, можно сказать, исключительно в литературных текстах и рассказах. Такая трансформация объясняется, с одной стороны, элиминацией экзистенциально положенного субъекта-аргумента и соответствующего ему индивидуального аргумента. В таком случае во всем объеме текста не находится нарицательного имени с определенным артиклем или имени собственного, соответствующего личному местоимению.

С другой стороны, это можно обратно возвести к перестановке имени нарицательного и имени собственного. В этом случае после только что введенного личного местоимения расположено то имя собственное или нарицательное, которому предполагалось быть замененным местоимением. Наличная здесь какая бы то ни было трансформация предполагает эллипсис экзистенциального суждения. Следовательно, в обоих случаях мы исходим из такого начала текста, которое содержит только имя собственное или имя нарицательное с определенным артиклем.

Эллипсис или перестановку существительного делает возможными то, что, имея в виду фиктивный характер литературного текста, имплицированного в данном случае местоимением предположения, что речь идет об одном лице, достаточно для конструирования рассказа; точнее имя собственное (фиктивное) также не сообщает ничего большего. То, что могло бы говорить против

такого введения местоимения (т. е. его способность относиться лишь к уже названным вещам), не может быть препятствием для формирования литературного текста. Даже наоборот, все это говорит в пользу такого употребления местоимения. Ведь такое указание на несуществующее, неизвестное, как будто оно уже существует и знакомо, соответствует основным особенностям вымысла. Эта трансформация полностью ликвидирует элиминированный характер начала текста. И не случайно, что она появляется в литературе относительно поздно, во время распада структуры классических рассказов, и в сказочной литературе почти неизвестна.

В связи с пермутацией — введением имени собственного после личного местоимения — автор хочет заметить лишь то, что собственное имя в принципе может возникнуть при любом местонахождении личного местоимения. Его введение обоснованно в том случае, если речь идет о разных лицах и их различение при помощи местоимения невозможно. Следующий пример демонстрирует пермутацию собственного имени.

- (26) Захотел развлечься, пошел в театр. Уже несколько месяцев он чувствовал себя очень нервным, сам не зная, что с ним. Иногда вдруг у него темнело в глазах. А иной раз он словно видел все в ослепительно ярком свете; ему казалось, будто он видит нутро вещей, видит людей насквозь. Сильным освещением и фантазмагорией хотел подавить эти неожиданные странности своего зрения. Пошел в оперу. Большой партер был залит светом. Выступал известный заграничный балет. Публика нарядная. Белые обнаженные плечи женщин были ослепительны среди спин черных фраков.

(Бабич. Новелла о человеческом мясе и костях)

Примером перестановки нарицательного имени с определенным артиклем может служить новелла «Вдова» Анны Балаж, которая сначала последовательно обозначает главного героя только личным местоимением:

- (27) а) Медленно шагает по гладкой красной дорожке. Вокруг поля убегали под деревья, и на их богатой зеленой траве четкими пятнами чередовались тень и свет...

По ходу рассказа из разных намеков выясняется, что речь идет о женщине. Но один раз вместо личного местоимения, то есть вместо эквивалентного ему нуле-



вого окончания глагола, это выражается и в эксплицитной форме:

- (27) б) Женщина улыбалась в полутьме, такими беззащитными и детскими были слова девушки в этот остро дышащий вечер ранней осени.

Ряд трансформаций, возникающих в вариациях возможного начала текста, далеко еще не исчерпан. Без претензии на полноту мы хотели бы указать еще на одну своеобразную и весьма частую трансформацию. Рассмотрим следующий пример:

- (28) Видите, Штупакне! — сказала строго старушка в трауре. И поддерживала перед лицом толстой соседки, которая была моложе ее на десять лет, ладонь с двумя обручальными кольцами на пальцах. — Видите это?

(К. Шандор. Обручальное кольцо)

В этом случае поверхностная структура текста рассказа вводится высказыванием одного из героев, хотя сам этот герой еще не был введен автором. Логически можно предполагать, что речь снова должна идти об особой трансформации: сообщение высказывания героя теоретически не может опережать введение самого героя, утверждение или обозначение хотя бы в эллиптической форме его существования и его идентификацию. Кроме элиминации экзистенциального суждения, здесь мы имеем дело с перестановкой, то есть случай (28) можно раскрыть следующей цепью предложений (элиминацию экзистенциального суждения, как уже известную трансформацию, мы не будем давать эксплицитно).

- (28) Старушка в трауре <разговаривала> с толстой соседкой, которая была на десять лет моложе ее. Видите, Штупакне! — сказала она строго и свою ладонь с двумя обручальными кольцами на пальцах поддерживала перед лицом (названной). — Видите это!

В наших исследованиях уяснение проблем теории текста, возникающих в начале текста рассказа обозначает лишь первый шаг: мы указываем лишь на несколько, по-видимому, основных явлений и в ходе предлагаемой разработки и экспликации лишь намечаем путь их решения.

Законы возможной трансформации мы не формулируем так пространно и строго, как это принято в по-

рождающей грамматике и основанных на ней исследованиях теории текста и поэтики.

Ввиду неразработанности ныне всей системы теории текста требования введения строгой формализации предполагали бы изучение целого ряда деталей, которые связаны с комплексом изучаемых здесь вопросов и с проблематикой литературы лишь косвенно. Автор решил, что данный короткий обзор нельзя загромождать попытками скрупулезного изучения системы и правил и формализации. Данная работа затрагивает лишь несколько основных вопросов.

Преимущества последовательно использовавшегося нами метода трансформации все же представляются очевидными. С его помощью становится возможной не только объективная классификация, недоступная для традиционного подхода, но более точное восприятие изменений определенных аспектов развития литературного материала. Видимо, то явление, которое русский формализм и пражская школа обозначили общим названием деавтоматизации, возводимо хотя бы отчасти к использованию трансформации. Иными словами, предполагается, что теоретически возможные в данном отношении трансформации могут вводиться на разных этапах развития данной структуры, и раскрытие различных трансформаций может привести к возникновению новых стилевых направлений.

Лишь на основе разработки проблематики начала текста при помощи трансформации и учета обсуждавшихся закономерностей можно установить определенные типы и классы, которые знаменуют разные ступени развития данного жанра. Это, конечно, не значит, что все моменты литературного развития можно вывести из заранее данных теоретических методов. Наши замечания относятся лишь к весьма абстрактным и элементарным моментам формирования текста и имеют пока только гипотетический характер.

<sup>1</sup> См. *Isenberg Horst*. Überlegungen zur Texttheorie.— In: ASG — Bericht, 1968, № 2, S. 1—18.

<sup>2</sup> См. *Kanyó Zoltán*. Zur Theorie der Einfachen Formen (Sprichwörter. Eine semiotisch-literaturtheoretische Untersuchung). Рукопись.

<sup>3</sup> См. *Kanyó Zoltán*. Beszédmód, műnem, műfaj. Helikon (Világirodalmi Figyelő). 1973, № 1.

<sup>4</sup> Greimas A. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, 1966, p. 69 et suiv.

<sup>5</sup> Greimas A. *Sémantique structurale*, p. 70—71.

<sup>6</sup> См.: Jolles André. *Einfache Formen. Legende /Sage/ Mythe/Rätsel/Spruch/Kasus/Memorabile/Märchen/Witz*. Halle, 1956, а также работу, указанную в примечании 2.

<sup>7</sup> См. Пермяков Г. П. *От поговорки до сказки*. М., 1970.

<sup>8</sup> «Le conte de fées nous donne la forme première et aussi la plus stable du récit». Todorov Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. P., 1970, 172.

Но к этому следует добавить и то, что, как на это уже указал в своих исследованиях мифов Леви-Стросс, а позже него в анализе сказок Мелетинский, Неклюдов и др. (Проблемы структурного описания волшебной сказки в «Трудах по знаковым системам», 4. Тарту, 1969, 86—135 сл.), миф — исторически и структурно более простая и основная эпическая форма, чем сказка. Имея в виду тот факт, что народная сказка с ее более литературным характером имеет более развитую языково-поэтическую систему закономерностей, чем миф, при раскрытии специфически литературных закономерностей методологически более обоснованно выдвигание сказки на первый план.

<sup>9</sup> См. Пронн В. Я. *Морфология сказки*. М., 1969; Мелетинский Е. М. Структурно-типологическое изучение сказки. — Там же, стр. 134—166; Bremond Claude. *Die Erzählnachricht*. — In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Ed. V. J. Ihwe, t. III. Frankfurt a. Mein, 1972, S. 177—217; Dundes Alan. *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki, 1964; Greimas A. J. *Sémantique structurale*; Greimas A. J. *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris, 1970; Todorov Tzvetan. *Grammaire du Décameron*. The Hague — Paris, 1969; Kristeva Julia. *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure transformationnelle*. The Hague — Paris, 1970.

<sup>10</sup> Цифра после примера из сказок означает номер сказки в сборнике «Венгерские народные сказки» под ред. Д. Ортутан (Будапешт, 1960, т. I—III).

<sup>11</sup> Шоймоши в связи с толкованием формулы «Hol volt, hol nem volt» пишет следующее: «Значит, все поляризованные выражения, в которых рядом стоят утверждения и отрицания, предполагают выразить неуверенность, недостоверность информации... Из этого ясно, как уже верно догадался Альберт Леер, что «Hol volt, hol nem volt...» когда-то значило: «не знаю, где было — где-то было!» (Solymossy S. *Hol volt, hol nem volt...* — «Magyar Nyelv», 1922, № 4—6, 106—107.о.). Эта экспликация, по нашему мнению, не дает точной формулы теоретически выверенной неопределенности: ведь «не знаю, где было» по существу однозначно с «где-то было».

<sup>12</sup> См.: Reichenbach H. *Elements of Symbolic Logic*. Toronto, 1966, p. 282.

<sup>13</sup> См.: Motsch W. *Syntax des deutschen Adjektivs*. *Studia grammatica* III. Berlin, 1965, S. 76.

<sup>14</sup> См. примечание 2.

<sup>15</sup> Op. cit., p. 70.

## БУНТ «КРОМЕШНОГО МИРА»

Древнерусские сатирические произведения демократической литературы<sup>1</sup> представляют собой своеобразные пародии. Пародии эти пишутся не на индивидуальный авторский стиль или присущее данному автору мировоззрение, не на содержание произведений, а на жанры деловой, церковной или литературной письменности: на челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, путники, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы и т. д., и т. п. Пародируется сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками — знаками.

В качестве этих знаков берется то, что в историческом источниковедении называется формуляром документа, т. е. формулы, в которых пишется документ, особенно начальные и заключительные, расположение материала — порядок следования.

Изучая эти пародии, можно составить довольно точное представление о том, что считалось обязательным в том или ином документе и что являлось признаком, знаком, по которому мог быть распознан тот или иной деловой жанр.

Впрочем, количество этих формул-знаков служило вовсе не для того только, чтобы «узнавать» жанр, оно было нужно для придания произведению еще одного значения, отсутствовавшего в пародируемом объекте, — значения смехового. Поэтому признаки-знаки были обильны. Автор не ограничивал их число, а стремился к тому, чтобы исчерпать признаки жанра: чем больше, тем лучше, т. е. «тем смешнее». Как признаки жанра, они давались избыточно, как сигналы к смеху, они должны были по возможности плотнее насыщать текст, чтобы смех не прерывался.

Древнерусские пародии относятся к тому времени, когда индивидуальный стиль, за очень редкими исключениями<sup>2</sup>, не осознавался как таковой. Стиль осознавался только в его связи с определенным жанром литературы или определенной формой деловой письменности: были стили агиографический и летописный, стиль торжественной проповеди или хронографический и т. д.

Приступая к написанию того или иного произведения, автор обязан был примениться к стилю того жанра, которым он хотел воспользоваться. Стиль был знаком жанра, но не автора.

В некоторых случаях пародия могла воспроизводить формулы того или иного произведения (но не автора этого произведения): например, молитвы «Отче наш», того или иного псалма. Но такого рода пародии были редки. Пародируемых конкретных произведений было мало, так как они должны были быть хорошо знакомы читателям, чтобы их можно было легко узнавать в пародии.

Признаки жанра — те или иные повторяющиеся формулы, фразеологические сочетания, в деловой письменности — формуляр. Признаки пародируемого произведения — это не стилистические «ходы», а определенные, запомнившиеся «индивидуальные» формулы.

В целом пародировался не стиль в нашем смысле слова, а лишь запомнившиеся выражения. Пародируются слова, выражения, обороты, ритмический рисунок и мелодия. Происходит как бы искажение текста. Для того чтобы понять пародию, нужно знать наизусть пародируемый текст или «формуляр» жанра.

Пародируемый текст искажается. Это как бы «фальшивое» его воспроизведение — воспроизведение с ошибками, подобное фальшивому пению. Характерно, что пародии на церковное богослужение, действительно, пелись или произносились нараспев, как пелся и произносился и сам пародируемый текст, но пелись и произносились фальшиво, нарочито фальшиво. В «Службе кабаку» пародировалась не только служба, но и самое исполнение службы; высмеивался не только текст, но и тот, кто служил, поэтому исполнение такой «службы» должно было быть коллективным: священник, дьякон, дьячок, хор и пр.

В «Азбуке о голом и небогатом человеке» тоже был пародируемый персонаж — учащийся. Персонажи эти как бы не понимали настоящего текста и «проговаривались» о своих нуждах, заботах и бедах. Персонажи не объекты, а субъекты пародии. Не они пародируют, а они сами не понимают текст.

Какова же судьба этих знаков жанра или произведения в древнерусской пародии XVII в.?

Пародируются организованные формы письменности, деловой и литературной, организованные формы слова. Они пародируются путем перенесения их в «кромешную» и «опричную» область отрицательного антимира. При этом все знаки и признаки организованности становятся бессмысленными. Организованный мир — это мир благополучия; перенесенные в мир неблагополучия, в «инишное царство» знаки жанра становятся бессмысленными, возникает бессистемность неблагополучия.

Смысл древнерусских пародий заключается в том, чтобы разрушить значение и упорядоченность знаков, обесмыслить их, дать им неожиданное и неупорядоченное значение, создать неупорядоченный антимир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий, — и сделать это по всем статьям и с наибольшей полнотой. Полнота разрушения знаковой системы, упорядоченного знаками мира, и полнота построения мира неупорядоченного, мира «антикультуры»<sup>3</sup>, во всех отношениях нелепого, — одна из целей пародии.

Авторы древнерусских пародий находятся во власти определенной схемы построения своего антимира — определенной его модели.

Что же это за антимир?

Для древнерусских пародий характерна следующая схема построения мира. Мир делится на настоящий — организованный, и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, — мир «антикультуры». В первом мире господствует благополучие, во втором — нищета, голод, пьянство. Люди во втором — босы, наги, либо одеты в берестяные шлемы и обувь, рогожные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, мнутся «меж двор», кабак заменяет им церковь, тюремный двор — монастырь, пьянство — аскетические подвиги и т. д.

Мир крошечный — мир недействительный. Он подчеркнуто выдуманный. Поэтому в начале и конце произведения даются нелепые, запутывающие адреса, нелепый календарный указатель. В «Росписи о приданом» так исчисляются предлагаемые богатства: «Да 8 дворов бобыльских, в них полтора человека с четвертью, — 3 человека деловых людей, 4 человека в бегах да 2 человека в бедах, один в тюрьме, а другой в воде»<sup>4</sup>. «И всево приданова почитают от Яузы до Москвы-реки шесть верст, а от места до места один перст»<sup>5</sup>. Перед нами небылица, небывальщина, но небылица, жизнь в которой неблагополучна, люди «в бегах» и «в бедах».

Два мира — мир благополучия и мир неблагополучия — существуют в противопоставленном виде во всяком сатирическом произведении XVII в. Голод — как противоположность сытости, несчастье — как противоположность счастью, нагота — как противоположность одетости и пр. И еще характернее: рогожа, мочало и береста — противоположность добротным материалам настоящих одежд, бесы — противоположность ангелам и пр.

Каждое явление нормального мира имеет своего двойника в смеховом антимире: в мире опричном, крошечном, «ином» или «инишем» (ср. «Инишнее царство» в былине «Вавило и скоморохи»).

Опрокинутость мира, в котором развивается действие сатирических произведений XVII в., постоянно подчеркивается. Говоря о том, что герой произведения голоден, автор подчеркивает существование где-то рядом людей сытых: «Есть у людей всего много, денег и платья, толко мне не дают». «Живу я на Москве (Москва — символ богатства.— Д. Л.), поесть мне нечево и купить не на што, а даром не дают» («Азбука о голом и небогатом человеке») <sup>6</sup>.

Даже сам бедный герой имел когда-то богатых родителей, принадлежал раньше к благополучному сословию, был богат, сыт, имел жизненную «стабильность». Всего этого он лишен сейчас, и важна именно эта лишенность всего; герой не просто не имеет, а лишен: лишен благообразия, лишен денег, лишен пищи, лишен одежды, лишен жены и невесты, лишен родных и друзей и т. д. Герой скитается, не имеет дома, не имеет где голову приклонить.

Само по себе несчастье не вводит еще героя в смеховой мир. Древняя Русь знает немало произведений, посвященных общественным и личным несчастьям, которые ведут повествование об этом несчастье в высокой, пафосной или глубоко лирической тональности: «Слово о полку Игореве», «Слово о гибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем» и мн. др. Разумеется, мир этих произведений не может рассматриваться как инициальный, крошечный, смеховой. Значит, не бедствия и не несчастья делают его смеховым.

Не делает его смеховым и противопоставленность его миру благополучия. Важно, например, отметить, что противопоставленность поражения прежним победам в «Слове о полку Игореве» постоянно подчеркивается. В «Слове» противопоставляется нынешнее поражение бывшему благополучию Руси, победам над половцами Святослава Киевского. Былые победы «на ниче ся обратися» — вывернулись наизнанку.

Эта «вывернутость» мира благополучия Руси ощущалась не только автором «Слова», но и его далекими читателями в XV в. Идейный смысл «Задонщины» заключался именно в том, чтобы вернуть миру «Слова о полку Игореве» его благополучие. Все знаки, служившие в «Слове» знаками *поражения*, в «Задонщине» получают смысл *победы*. Одни знаки как бы «выворачиваются», изменяются. Солнечное затмение в «Слове», служившее предзнаменованием поражения, в «Задонщине» превращается в яркое сияние солнца — предзнаменование победы. Другие знаки обращаются к другой стороне — на «иное» царство Мамай: черные кости, которыми посеяна земля, уже не кости русских, а кости татар и означают татарское поражение; сам див переносится из земли врагов в землю Русскую и предвещает гибель татарам, а не русским. «Задонщина» — не подражание «Слову о полку Игореве», а произведение, переворачивающее знаковую систему последнего, обращающее поражение в победу, мир несчастья в мир благополучия: это «ответ» «Слову о полку Игореве»<sup>7</sup>.

Два царства остаются, но ни одно из них не является царством смеховым. В чем же дело? Что именно делает крошечный мир смешным?

В «Задонщине» есть намек на то, что мир поражения, мир татарский в известной мере мир смешной.



В конце «Задонщины» говорится о бегстве Мамаю в Кафу, и это бегство несомненно рассчитано на смеховой эффект. Кафинские фряги, напомнив Мамаю о былых победах татар, говорят ему: «А ныне бежишь сам девят в Лукоморье. Не с кем тебе зимы зимовати в поле. Нешто тобя князи русские гораздо подчивали, ни князей с тобою нет, ни воевод. Нечто гораздо упилися на поле Куликове, на траве ковыли»<sup>8</sup>. Кафинцы, следовательно, указывают на лишенность Мамаю признаков власти, силы, на лишенность символа победы — пира. У него нет ни сильного войска, ни полагающегося ему двора. Это хан без знаков и признаков ханской власти. Поэтому-то он и смешон.

Поражение в «Слове» не выводит Русь и князя Игоря из мира упорядоченного. Трагичность поражения подчеркнута знаками, признаками и предзнаменованиями *поражения*. Мир поражения «Слова» — мир, остающийся все же по-своему упорядоченным, горе «обставлено» плачем, повествование — знаками-символами и предзнаменованиями поражения.

Следовательно, чтобы антимир стал миром смешным, опричным, кромешным, он должен быть неупорядоченным миром, миром спутанных отношений. Он должен быть миром скитаний, неустойчивым, миром всего бывшего, миром ушедшего благополучия, миром со «спутанной знаковой системой», приводящий к появлению чепухи, небылицы, небывальщины. В голом не отличишь признаков принадлежности к тому или иному слою людей. Пьяный ведет себя «без правил». Герой антимира «беспутный», «непутевый», неожиданный в поступках.

Кромешный мир — мир смешной сам по себе. Поэтому в произведениях, изображающих этот мир неупорядоченности, нет еще до поры до времени сатирического начала. Пример тому — «Слово» и «Моление» Даниила Заточника. Мир, в котором находится Даниил Заточник, — это мир кромешной неупорядоченности: Заточник лишен положения, средств к существованию, не упорядочена и его семейная жизнь. Он, как трава в «застении», лишен света (мир кромешный — это еще и мир тьмы). Но от несчастий Заточника не становится хуже мир благополучия, в котором живет князь, и Заточник восхваляет князя до небес. «Настоящая», «подлинная»

действительность князя не унижена существованием «ненастоящего» мира Заточника. Заточник не устает возносить хвалы своему князю.

Не унижает христианский мир и антимир белозерских волхвов (см. известный рассказ Яна Вишатича в «Повести временных лет» под 1073 г.). Напротив, нелепый языческий мир волхвов лишь возвеличивает мир христиан русских.

Точно так же критикуют московские порядки местные летописи под 1463 г. при описании поведения московских властей в Ярославле, используется изображение московских порядков как мира нелепостей. Летописец описывает действия московской администрации в Ярославле как деяние появившихся «чудотворцев»: «сии бо чудотворци явишася не на добро всем князем Ярославским: простился со всеми своими отчинами на век, подавали их великому князю Ивану Васильевичю, а князь велики против их отчины подавал им волости и села; а из старины печаловался о них князю великому старому Алекси Полуектовичь, дьяк великого князя, чтобы отчина та не за ним была. А после того в том же граде Ярославли явися новыи чудотворець, Иоанн Огофоновичь Сущеи, созиратаи Ярославской земли: у кого село добро, ин отнял, а у кого деревня добра, ин отнял да отписал на великого князя ю, а кто сам добр, боарин или сын боярьской, ин его самого записал; а иных его чудес множество не мощно исписати ни исчесть, понеже бо во плоти суще цьяшос (дьявол.— Д. Л.)»<sup>9</sup>.

В Псковской летописи как нелепые, кромешные изображаются московские порядки и в Пскове. В продолжении Погодинского списка в Псковской первой летописи под 1528 г. записано: «И быша по Мисюри дьяки частые, милосердый бог милостив до своего создания, а быша дьяки мудры, а земля пуста; и нача казна великого князя множитися во Пскове, а сами ни один не съехалша поздорову со Пскова к Москви, друг на друга воюя»<sup>10</sup>.

Не случайно, что первоначально критике подвергается, хотя и действительный мир, но все же другой, чужой: московский в Ярославле и московский в Пскове. Московская система воспринимается как кромешный, «опричный», «инишний» мир в окраинных, вновь присоединяемых провинциях.

В XVI в. при Грозном началось насильственное переустройство всей структуры русской жизни. Для этой реальной «критики» существующих порядков Грозный, склонный к шутовству и скоморошеству, реализовал схему *мир/антимир* в разделении всего Московского государства на два мира: земщину и опричнину. Шутовская и жестокая организация кромешников-опричников дезорганизовывала и высмеивала земщину — ее «знаковую систему». Монашеские одежды на опричниках, государственная организация, действовавшая в опричнине на обратный манер по отношению к традиционной — все это были своеобразные и заимствованные из фольклора и литературы формы критики существующего. К ним прибавились «действия»: казни, преследования, уничтожение богатств, целых селений и городов как в земщине, так и в опричнине. Грозный не только реализовал смеховую ситуацию, но и опрокинул ее значение, став на сторону кромешного мира, возглавив опричнину. К этому были, очевидно, серьезные основания в самом внутреннем развитии этой схемы, так как в XVII в. мы видим осуществление ее в демократической сатире.

Перелом в сатирической литературе произошел в «бунташный» XVII век. В XVII в. в демократической литературе опричный и кромешный мир высмеивал, делал нелепой всю упорядоченную систему действительности.

Кромешный мир уже никак не мог служить восхвалению действительности, как у Заточника. Соотношение двух миров, когда-то существовавшее в «смеховой литературе», было нарушено. Кромешный мир стал активным, пошел в наступление на мир действительный и демонстрировал неупорядоченность его системы, отсутствие в нем смысла, справедливости и устроенности. Для этого уже не требовалось географического или какого-либо иного резкого размежевания. Это не были суждения христиан о язычниках, ярославцев или псковичей о москвичах и московских порядках. Появление письменности в демократической среде содействовало расслоению внутри книжности и позволило демократическому писателю изображать верхний мир как чужой и неупорядоченный. Богатые несправедливы («черт знает, на что деньги берегут»), не знают ценности своего благополучия. Автор переходит на сторону *антимира*

и сам является реальной или воображаемой жертвой неупорядоченности. Повествование начинается вести от первого лица: «Аз есмь голоден и холоден, и наг и бос, и всем своим богатством недостаточен».

Автор «Азбуки о голом и небогатом человеке» не просто конструирует свой нелепый и невозможный мир нужды и голода, он показывает, что и сам мир благополучия также нелеп, допуская несправедливость и жестокость по отношению к голому и небогатому человеку. Эта «критика» мира благополучия стала возможна благодаря тому, что нелепый, крошечный мир стал миром действительным, реальным, своим, близким, а мир упорядоченный и благополучный — чужим. Нелепость одного и нелепость другого приобрели разные функции. Мир упорядоченный и благополучный — несправедлив, а поэтому вызывает ненависть, мир же бедности — свой, автор на его стороне, пишет от лица голых и небогатых и им сочувствует. «Люди богатые живут славно, а голеньких не ссужают, на беду себе деньги копят»; «Есть в людях много добра, да без закладу не верят»; «Есть у людей всево много, денег и платья, толко мне не дают»; «Цел бы был дом мой, да богатые зглотали, а родственники розграбили»; «Говорил мне на Москве добрый человек, посулил мне денег взаем, да не дал»; «Шел бы я в гости, да никто меня не зовет»; «Ехал бы на пир, да не примолвят, не поднесут»<sup>11</sup>. Ясно, что для автора в равной степени неприемлемы оба мира: мир благополучия и мир неблагополучия. Благополучный мир неблагоприятен своей несправедливостью.

Два мира русской сатиры в XVII в. не просто противостоят друг другу, они — враждебны, но при этом оба мира действительны. Активная сторона — антимир, и во главе этого мира — вымышленный автор, ведущий повествование от первого лица, критикующий мир «упорядоченный».

Поскольку мир нищеты, нагих и голодных людей не был уже миром нереальным и просто неупорядоченным, в нем появились элементы своеобразной системы. Поэтому понадобились знаки для обозначения того, что перед нами мир крошечный: знаки шуток, озорства. Этим знаком в XVII в. стал служить раешный стих или, по крайней мере, спорадически появляющаяся в тексте рифма.

Знаки смешного не редкость в юмористических текстах. Знаком смешного часто служит особая интонация, с которой произносится шутка, особая мимика<sup>12</sup>, особые жесты, особое поведение смешашего и смеющегося. Знаком шутки может служить сам человек. Шутить легче тому человеку, от которого ожидают шутки, чем тому, к шуткам которого не привыкли. Знаком шутки может быть также условная одежда, условный грим (ср. одежда и грим клоуна, особые одеяния скоморохов).

Рифма и особый, условный ритм как знаки шутки ближе всего стоят к тому способу дразнить, который распространен среди детей: дразня, дети часто подбирают «обидные» рифмы к имени того, кого они дразнят, произносят свои дразнилки нараспев, пританцовывая, ритмически повторяя какие-то фразы, выражения, растягивая слова и т. д.

Раешный стих близок к такого рода дразнилкам. Рифмы в раешном стихе имеют «смысловой характер», сопрягая несоединимое, создавая бессмысленные и неупорядоченные сочетания, нелепые сопоставления и ассоциации, то есть все-таки имея отношение к смыслу, служа выявлению кромешного мира, который теперь уже располагается внутри мира упорядоченного, разрушая его упорядоченность, показывая ложь и бессмысленность окружающего.

Рифма служит знаком ненастоящего, выдуманного, шутовского: «Как у царя вострая сабля, то у Ерша щетина не от большой полтины»<sup>13</sup>, «И садится Рак, печатной дык, на ременчатый стул, чтобы черт не здул»<sup>14</sup>. Особенно часты рифмы в конце потешных, сатирических произведений, служа как бы заключительным утверждением в выдуманности всего рассказанного.

Древнерусские пародии развили даже совершенно особый род рифмы: рифмы подразумеваемой. Пародия рифмовалась с произведением пародируемым — с теми строками его, которые имелись в виду в пародии. Там, где пародировался не жанр, а определенное произведение, это было вполне возможно и это поддерживало связь пародии с пародируемым произведением. Ср. в «Службе кабаку»: «Сподоби, господи, вечер сей без побоев допьяна напиться нам», и в Часослове: «Сподоби, господи, в вечер сей без греха сохраниться нам»<sup>15</sup>; или «Егда славнии человецы, в животех искуссии, в разуме

за уныние хмелѣм обвеселяхуся», и в Часослове: «Егда славнии ученицы на умовении вечери просвещахуся»<sup>16</sup>. Часослов был знаком русским людям наизусть, поэтому и была возможна эта подразумеваемая рифма.

Вторжение неупорядоченного мира в мир упорядоченный, «нападение» сатиры на упорядоченный мир богатых и благополучных совершалось под знаменами раешной («смысловой» или, вернее, обесмысливающей) рифмы и раешного ритма.

Причиной такого «бунта» явилось не только саморазвитие системы *мир/антимир*, но, главное, изменение отношения этого антимира с действительностью: обнищание народных масс в XVII в. было настолько сильным, что антимир стал походить на реальность и не мог восприниматься как антимир. Появление демократической литературы и нагого и голодного автора ее произведений довершило дело. Автор показал неблагополучие благополучия, бессмысленность знакового смысла, обнажая мир одетых. Кромешный мир антикультуры стал изобличителем неправды мира культуры.

Итак, рассматривая с точки зрения диахронии смеховую систему *мир/антимир*, мы видим, как постепенно она перестает существовать. Движущей силой изменений внутри этой системы служило изменение отношений этой системы к действительности. Между каждой системой внутри литературы или фольклора и действительностью существует еще одна система взаимоотношений. Изменения действительности приводят к изменению системы отношений действительности к системам, существующим в литературе, а эти последние изменения меняют соотношение внутри литературных и фольклорных систем.

Жизнь сделала кромешный мир (мир антикультуры) слишком похожим на действительный, а в мире упорядоченном показала его фактическую неупорядоченность — несправедливость. И это разрушило всю структуру смеховой культуры Древней Руси. В процессе этого разрушения автор демократических произведений перешел на сторону кромешного мира, стал изобличителем мира благополучия, начал «смеховое наступление» на мир благополучия, чтобы не упустить смеховое начало, — под смеховыми знаками рифмы и раешного стиха.

Как происходило изменение соотношения мира и антимира в произведениях народного театра XVII в.— предмет особого рассмотрения<sup>17</sup>.

- <sup>1</sup> См. публикации текстов: *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.-Л., 1937; *Лихачев Д. С.* Стих о жизни патриарших певчих.— «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XIV. М.-Л., 1958; *Адрианова-Перетц В. П.* Русская демократическая сатира XVII века. М.-Л., 1954; «Демократическая поэзия XVII века». Библиотека поэта. Большая серия. М.-Л., 1962.
- <sup>2</sup> См. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 203—209.
- <sup>3</sup> *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970 (см. особенно статью «Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков»). Отмечу, что древнерусская противопоставленность мира антимиру «иностранному царству» — не только результат научного исследования, но и непосредственная данность, живо ощущаемая в древней Руси и в известной мере осознаваемая.
- <sup>4</sup> «Русская демократическая сатира XVII века». Подготовка текстов, статья и комментарии В. П. Адриановой-Перетц. М.-Л., 1954, с. 124.
- <sup>5</sup> Там же, с. 127.
- <sup>6</sup> Там же, с. 30—31.
- <sup>7</sup> *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы, с. 203—231.
- <sup>8</sup> «Повести о Куликовской битве». Издание подготовили М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., 1959, с. 16.— В «Задонщине» переворачивается знаковая система «Слова о полку Игореве»: знаки поражения русских переделываются на знаки победы либо становятся знаками поражения татар. Поэтому те части «Слова», которые не имеют отношения к военной тематике, не получили отражения в «Задонщине». Обратного, т. е. переделывания знаков *победы* в «Задонщине» в знаки *поражения* в «Слове» не могло быть.
- <sup>9</sup> «Полное собрание русских летописей», т. XXIII. «Ермолинская летопись». СПб., 1910, с. 157—158.
- <sup>10</sup> «Псковские летописи». Выпуск первый. Подготовил к печати А. Насонов. М.-Л., 1941, с. 105.
- <sup>11</sup> «Русская демократическая сатира XVII века», с. 30—36.
- <sup>12</sup> Ср. своеобразную мимику, с которой произносит свои шутки в «Войне и мире» Толстого русский дипломат в Австрии Билибин.
- <sup>13</sup> «Русская демократическая сатира XVII века», с. 14.
- <sup>14</sup> Там же, с. 14.
- <sup>15</sup> *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века, с. 43.
- <sup>16</sup> Там же, с. 42.
- <sup>17</sup> См. об этом монографию Д. С. Лихачева и А. М. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси (Л., «Наука», 1976), в которую данная статья вошла в качестве главы.— *ред.*

## ЗНАКОВЫЙ ХАРАКТЕР СЛОВЕСНОГО ПОРТРЕТА ПЕРСОНАЖА В КИТАЙСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Художественное произведение Средневековья, являясь отражением тогдашних представлений о мире и моделирующее их в некоей эквивалентной себе форме, несет определенную сумму внетекстовых связей. Как известно, само средневековое искусство отличается чрезвычайной трафаретностью моделей, которые в литературе нередко принимают форму канонического образа. Трафаретность проявляется как в самом творчестве, так и в своеобразном виде в сфере «прочтения» текста. В этом отношении даже древнее искусство еще не столь идеологически насыщено за счет аналогий, символики, трафаретов и т. п., как произведения Средневековья. Средневековая система мышления определяет и специфическую творческую установку тогдашнего писателя, особый метод творчества<sup>1</sup> и иное отношение к предшествующей традиции (устной или письменной), из которой средневековый автор мог черпать целые готовые сюжеты или отдельные сюжетные ходы, заимствовать образы, символы или трафареты их выражения. Понятно, что со временем некоторые оттенки значения образа утрачиваются или переосмысливаются, потому исследование средневекового литературного произведения заключается и в выяснении его связей с древним и средневековым мышлением, с нехудожественными сторонами человеческой деятельности, и в определении соотношения художественного произведения с предшествующей традицией на уровне элементарных единиц текста, при условии обязательного учета строгих законов жанра и места текста в тогдашней системе литературы.

В противном случае (а так бывает нередко, особенно в работах по литературам Востока) традиционные вещи, иногда весьма механически перенесенные из предшествующих произведений, выдаются за новации более



позднего автора. Вместе с тем для подобного кропотливого исследования соотношения средневекового произведения с предшествующей традицией необходимо, как нам кажется, вести анализ не суммарно, а по крайней мере на трех уровнях: на уровне идеологическом, на уровне изображения и на уровне повествования. Подобная схема, конечно, более подходит для средневекового повествовательного произведения и требует особой модификации для произведений делового и ритуального характера, для поэзии или драмы.

Из этих трех направлений исследования повествовательного произведения для понимания знакового характера средневековой литературы наибольшее значение имеет, конечно, анализ изображения. Художественное произведение именно через образ передает нам структуру мира, понимание специфики которого является и ключом к правильному прочтению содержания. Изображение же, как мы попытаемся показать в данной статье, строится на основе привычных для средневекового читателя клише, носящих в большинстве своем ярко выраженный знаковый характер. При этом знаковый характер изображения персонажа как органическая составная часть художественной системы строится нередко на основе уже существующих и закреплённых традицией представлений, сложившихся в сферах весьма далеких от искусства слова и носящих ритуальный, мантический, физиогномический характер.

Благодаря непрерывности многовековой письменной традиции и хорошей сохранности средневековых памятников в результате раннего развития книгопечатания в китайской литературе мы можем проследить в деталях процесс складывания знакового изображения и эволюцию трафаретных знаков персонажей от древнейшего мифологического периода до развитых форм средневекового повествовательного искусства.

Начнем с наиболее ранних текстов, отражающих во многом еще мифологическое сознание китайцев. Древнекитайская мифология дошла до нас в весьма разрозненном, «осколочном», да и нередко в весьма преобразованном в духе конфуцианского рационализма, виде. Это требует осторожного подхода к материалу и особенно к его интерпретациям у древних авторов. Как показывают, например, разыскания Вэнь И-до, мифоло-

гические представления китайцев в стадияльно наиболее архаическом виде мы можем отыскать не в древнейших памятниках конфуцианского канона (VII—V вв. до н. э.), а в более поздних текстах, принадлежащих авторам рубежа нашей эры и первых ее веков. Это связано с определенным отходом этих авторов от конфуцианского рационализма и с влиянием религиозных даосских представлений, с развившимся в ту эпоху интересом ко всему мистическому, необычному, удивительному.

В наиболее систематическом виде герои древней мифологии — первопредки китайцев, обожествленные в качестве неких легендарных правителей «золотого века» древности, описаны в трактате известного филолога и поэта Хуанфу Ми (215—282) «Хронология царей и государей» («Диван шицзи»). Сочинение это, хотя и сохранившееся в неполном виде, дает возможность проследить складывание и эволюцию образа и одновременно складывание своеобразной знаковой системы.

У истоков литературного образа, видимо, стоит словесное изображение, складывающееся еще в период мифологического мышления на весьма ранней стадии развития словесности. Первый, наиболее архаический образ мифологического предания — культурный герой, демиург, отмеченный особыми признаками, которые соотносят его одновременно и с тотемными предками рода. Возможно, именно поэтому образ культурного героя моделируется как сумма неких признаков животного (если тотем из зоологического мира) и одновременно человека, а на ранних этапах — только животного. Суть этого изображения может быть выражена простейшей формулой сложения. Значение образа проистекает из всей суммы сообщаемых данных. Обратимся к древним и средневековым текстам и проследим, как изображаются наиболее древние герои — первопредки китайцев и других народов Восточной Азии. Оказывается, что наиболее архаические персонажи древних мифов в некоторых текстах имеют чисто зооморфный облик.

В сохранившихся фрагментах древнего гадательного текста, основанного на летописи «Чунь-цю» («Весны и Осени») и называемого потому «Гадательная книга по Веснам и Осеням» (примерно I в. н. э.), содержится следующее чисто зооморфное описание первопредка: «У Фу-си было тело дракона, голова быка, широкие

плечи<sup>2</sup>, просторные подмышки, нос-гора, солнечный рог, широко открытые глаза, жемчужное междубровье, волос коня-скакуна, космы — птичий пух, губы дракона, зубы черепахи, ростом был в девять чи и один цунь»<sup>3</sup>. Здесь нет фактически ничего от облика человека, все описание набрано из отдельных частей, определенных через уподобление частям тела того или иного животного. Фу-си, хотя он и первопредок, в этом тексте еще не имеет антропоморфных черт, но он и не простое животное, а некое необычное существо, наделенное сразу признаками дракона, быка, коня, птицы, черепахи.

В упоминавшейся книге Хуанфу Ми «Хронология царей и государей», в которой в наиболее систематическом виде представлены герои древних мифов, считаемые в качестве неких легендарных правителей «золотого века» древности, мы найдем уже несколько иное, зооантропоморфное описание того же Фу-си: «У Фу-си... тело змеи, голова человека. Обладал всесовершенной добродетелью»<sup>4</sup>. Фу-си, которому приписывалось создание системы гаданий по триграммам, узелкового письма, музыкальных инструментов, изображен здесь уже с человеческой головой, но телом змеи (или дракона), что показывает его связь с тотемом сяских племен, который рисовался древним обитателям Китая именно в облике земноводного, не то дракона, не то змеи.

Аналогичную картину мы найдем и в описании Нюй-ва, считающейся сестрой и одновременно, как это нередко бывает в мифах, женой Фу-си, которой приписывается починка небосвода и даже основной подвиг демиурга — создание людей, вылепленных ею из глины. В «Древнейшей истории» Ло Би (XII в.), основанной на более ранних источниках, Нюй-ва описывается следующим образом: «тело змеи, голова быка, светлые волосы»<sup>5</sup>. В комментариях к сочинению Ло Би, составленных в XVI в. неким Нань Пином, имеется еще ссылка на текст древнего даосского трактата «Ле-цзы», в котором говорится, что Фу-си и Нюй-ва оба имели «тело змеи, голову быка, нос тигра»<sup>6</sup>, то есть на одну деталь больше. Единый трафарет их описания объясняется, видимо, приписываемым им кровным родством. Как и Фу-Си, образ Нюй-ва претерпел ту же эволюцию от зооморфного к зооантропоморфному описанию: в соответствующем месте трактата Хуанфу Ми вместо «голова

быка» появляется уже «голова человека»<sup>7</sup>. В дошедших до нас изданиях сочинения «Ле-цзы» мы находим как бы соединение этих двух традиций, так как у Нюй-ва и Фу-си там оказывается «голова быка», но «лицо человека»<sup>8</sup>. В книге Хуанфу Ми и Фу-си и Нюй-ва имеют одинаковый зооантропоморфный облик, точно такой, какой был придан этим героям на каменных рельефах I—II вв. н. э.

Если рассмотреть описания других героев древних мифов, считающихся потомками и преемниками Фу-си и Нюй-ва, например, Божественного Земледельца — Шэнь-нуна, первопредка, согласно мифам, научившего людей возделывать землю и сеять злаки, то в его облике преобладают уже человеческие черты: «У Шэнь-нуна тело человека, голова быка» — читаем мы в трактате Хуанфу Ми. Затем, как и в предыдущих случаях, следует определение нравственных достоинств персонажа: «Обладал добродетелью мудреца». В одном из сочинений рубежа н. э. описывается некий «святой человек по имени Ши-нянь, цветом зелен, брови большие, на голове украшения из нефрита» — по мнению составителей первой китайской энциклопедии VII в. «Ивэнь лэйцзюй» («Собрание по разделам материалов по искусствам и словесности») речь идет именно о Шэнь-нуне<sup>9</sup>. Описание это явно отличается от более архаичных зооантропоморфных портретов, приводившихся выше, так как предполагает, видимо, целиком очеловеченную внешность. Обращает на себя внимание и еще одна деталь в этом описании — украшение на голове. Как увидим в дальнейшем, подобные детали были постоянными в трафарете описания древних легендарных правителей.

Процесс «очеловечивания» внешнего облика персонажей идет и дальше. Согласно источникам, у мифического предка китайцев — Желтого правителя — Хуан-ди, который, согласно древнекитайской традиции, сменил у власти Шэнь-нуна, «был солнечный рог и лик дракона»<sup>10</sup>, по другой версии у него было «четыре глаза»<sup>11</sup>. Как и в предыдущих случаях, к описанию необычного облика (драконов лик) добавлена этическая оценка персонажа: «обладал добродетелью мудреца». «Драконов лик» Хуан-ди — это уже не просто реликт зооморфной природы мифического персонажа, но и своеобразный знак, указывающий на связь Желтого пра-

вителя, считавшегося первопродком самих китайцев, с тотемом этих же племен, в качестве которого почитался именно дракон. Несколько таинственный — «солнечный рог» уже встречался нам в описании облика Фу-си и, видимо, был перенесен на облик более позднего героя как знак необычного происхождения и избранности персонажа. (Заметим, что как переносились с одного персонажа на другой черты внешнего облика, так же могли переноситься в отдельных вариантах мифа и деяния персонажей.) Так, например, казалось бы, прочно привязанное к Шэнь-нуну деяние — распознавание лекарственных трав — приписано в одном случае и Хуан-ди<sup>12</sup>. Кроме описанных выше необычных черт внешнего облика Желтого правителя, в отдельных текстах можно встретиться с утверждениями, что у него было четыре глаза<sup>13</sup> и даже четыре лица<sup>14</sup>. Эти детали связаны уже, видимо, не с архаическими тотемными представлениями, а с более поздним «вознесением» Хуан-ди на небо и возведением его в ранг верховного божества Центра, который, находясь выше всех, наблюдает, что творится во всех четырех сторонах света. В известной легенде о чудесном рождении Хуан-ди (он был будто бы зачат от луча молнии) фигурирует и такая деталь, еще один знак необычности младенца: родившись, он тут же начал говорить<sup>15</sup>.

Элементы внешнего описания мы находим затем уже у внука Желтого правителя, известного под именем Чжуань-сюй. Его облик в древних книгах не описывается, говорится лишь, что «Нюй-шу родила Чжуань-сюй в местности Жошуй, на голове у него были щит и копьё. Обладал добродетелью мудреца»<sup>16</sup>.

Мы уже сталкивались с тем, что при описании внешнего облика мифического героя указывается нечто, носимое им на голове. В цитируемом выше тексте о Шэнь-нуне, явно позднем по характеру, упомянуты украшения, т. е. вещь вполне реальная. Здесь же описание вызывает явное удивление: на голове младенец нес щит и копьё. Рационально мыслявшие конфуцианцы — комментаторы древних трактатов — немало помучились с этими деталями, предложив считать, что иероглиф *дай* («нести на голове») в тексте спутан с похожим на него иероглифом *юань* («коршун»), а иероглиф *гань* («щит») есть в данном случае сокращенная запись слова *цзянь*

(«плечи») <sup>17</sup>. При таком далеко не бесспорном толковании остаются, однако, совершенно не ясными слова *шоу* («голова») и *дунь* («щит»), составляющие семантическую пару с копьем. Стоит вспомнить к тому же, что описание каких-либо носимых на голове предметов входит в устойчивую модель изображения древних мифических персонажей. Кроме Шэнь-нуна тут можно сослаться и на изображение облика Си-ван-му («на голове несет заколку — шэн»). Скорее всего, как нам кажется, «щит и копье» как некий символ оружия должны были заменить здесь рога, которыми, видимо, были наделены более далекие зоантропоморфные предки, вроде Шэнь-нуна, имевшего бычью голову.

Источники кратко сообщают о внешнем облике следующего за Чжуань-сюем мифического правителя Ди-ку. Сыма Цянь пишет лишь, что младенец был отмечен «от рождения божественной мудростью и сам назвал свое имя» <sup>18</sup>, но Хуанфу Ми дает ту самую отличительную черту, которая выделила Ди-ку из всех прочих героев: у него были «сросшиеся зубы. Обладал добродетелью мудреца» <sup>19</sup>. В других местах того же трактата говорится, что «он родился сразу с молочными зубами» (стр. 31) или даже «с обломанными зубами» (стр. 30).

В одном из сочинений начала н. э. упоминается, что «Ди-ку нес на голове щит», и здесь явно повторяется та же модель, что и у его предшественника Чжуань-сюя. Если не принимать толкования комментаторов, согласно которому следует вместо слов «нес на голове щит» читать «у него были плечи коршуна», то нужно признать, что после Шэнь-нуна и Хуан-ди зооморфные черты исчезают из описания мифических предков китайцев. На данной стадии создания портрета героя можно отметить, что он складывается как сумма неких черт животного и человека, причем постепенно происходит замена слагаемых предметами из более близкого человеку мира. Замена эта нередко делается и по функциональным признакам (оружие — *щит* и *копье*, например, сменяют *рога* как орудие боя и обороны).

Следующая линия сложения портрета намечается при описании совершенных правителей древности, которыми считались полумифические-полулегендарные Яо, Шунь и Юй. Описание Яо более чем скупое. Известно, что он был росту в десять чи и что у него были «восьми-

цветные брови». Последнее считалось признаком исключительной проницательности и мудрости, знания небесных явлений, солнца, луны и небесной сферы.

Более подробно даны в древних книгах портреты его преемников: Шуня и Юя. Шунь «имел лик дракона, громадный рот. Цветом был черен. Росту — шесть чи и один цунь. Обладал добродетелью мудреца» — читаем мы у Хуанфу Ми. В другом фрагменте из того же трактата находим еще одну деталь — у Шуня «в глазах по два зрачка». В «Книге сыновней почтительности» к этим деталям добавляется еще одна подробность: «в руках сжимал знак отличия». Комментаторы так предполагают понимать отдельные черты его облика: двойные зрачки напоминают им блеск молний, большой рот — отверстие ковша Большой Медведицы. Зажатый в руках знак — есть, по их мнению, намек на то, что Шунь трудился в поте лица прежде, чем занять престол. Как видим, все эти толкования предлагают понимать портрет Шуня уже не в прямом, а в переносном, символическом смысле, частично в духе астральных теорий. Комментаторы, однако, обходят такую важную подробность облика Шуня как «лик дракона» — ниточку, связывающую его с более ранними героями (вспомним Желтого правителя) и через них с тотемными предками (дракон). Можно предположить, что и «двойные зрачки» Шуня есть модификация «четырех глаз» того же Желтого правителя.

Любопытно, что в сочинении «Ло шу», отражающем явно стадially более поздние, символические, а не мифологические представления, в описании Шуня «лик дракона» заменяется на более реалистическое квадратное лицо, а сжатые пальцы превращаются в «сжатую в руках каменную гирию» — символ его знания законов движения светил, и все описание завершается словами: «за пазухой держит волшебную жемчужину»<sup>20</sup>, что, согласно комментарию, есть метафорическое обозначение исключительной мудрости.

Еще подробнее описан в древних текстах Юй, которому приписываются победа над великим потопом и заслуги именно в наведении землеустройства в Поднебесной. У него «нос тигра, огромный рот, в ушах по три отверстия, на голове крюк и секира, грудь — нефритовый ковш, на ногах знаки, туфли вроде знака цзи, пото-

му имя ему Вэнь-мин — Знак небесного повеления, ростом в девять чи и два цуня... Обладает добродетелью мудреца». Из другой записи в том же трактате выясняется, что кожа у него «на руках и ногах грубая, в мозолях, почему в миру и говорят, что Юй болел сухоткой, согласно не мог передвигать ноги. И по сей день знахари называют этот недуг «юев шаг»<sup>21</sup>. Философ V в. до н. э. Мо Ди, восхваляя Юя, говорил, что от непрестанного труда у него «стерлись волосы на икрах и пушок на голеньях»<sup>22</sup>.

Попробуем проанализировать описание Юя, типичного мифического героя-демиурга. Его изображение несколько отличается от предшествующих портретов тем, что впервые несет в себе следы нестатичности. Портреты более древних первопредков содержали в себе закреплённые черты мифического облика героя, данные ему как бы от рождения. Здесь же в описание героя входят черты и детали, приобретенные им в течение жизни (мозоли, болезнь — сухотка, стершиеся волосы и т. д.). Появление подобных элементов описания, долженствующих подчеркнуть удивительную работоспособность героя, его титанический труд по устройству земли, свидетельствует уже об определенном сдвиге в художественном сознании древних китайцев, о попытках разрушить складывающийся однообразный трафарет описания мифического предка.

Древнекитайская историческая традиция считает, что Юя сменил целый ряд ничем не примечательных правителей, правивших будто бы с XXII в. до н. э. по XVIII в. до н. э. Постепенная деградация дошла-де до того, что «престол» перешел к тирану Цзе, человеку отвратительному по своим моральным качествам. Характерно, что как герой отрицательный Цзе не имел легенды о чудесном рождении, а его «портрет» фактически подменен описанием его грубой физической силы, благодаря которой он «мог разгибать крюки, вытягивать железо в тонкий канат, голыми руками схватить медведя или тигра»<sup>23</sup>. В этом случае мы впервые встречаемся с гиперболизированным описанием физической силы персонажа. Не случайно, что она отмечается применительно именно к отрицательному герою.

В этом легко увидеть характерный для китайской культуры стереотип мышления, во многом законсерви-



рованный благодаря конфуцианству. Согласно таким представлениям физическая сила и соответственно военная мощь, военное искусство всегда считались чем-то второстепенным, гораздо более низким, чем облагораживающая человека «культура» — «вэнь». Можно предположить, что в сложении данного стереотипа мышления определенную роль сыграл чрезвычайно ранний переход китайцев к земледелию и весьма малая роль охоты, которая в древнейшие эпохи бесспорно требовала огромной физической силы и могла привести к воспеванию ее культа.

Совсем иначе описывают древние источники основателя династии Шан добродетельного царя Тана, того самого, который смог победить «разбойника» Цзе, обладавшего богатырской силой. В отличие от Цзе, о рождении которого мы ничего не знаем, к имени Тана прочно прикрепленна легенда о его чудесном появлении на свет (его мать увидала, как «столб» белого света пронзил луну, и зачала). У Тана «толстые щеки, узкий лоб, белое лицо с бородой, крепкое тело, громкий голос, росту в нем девять чи, от плечей идут четыре локтя, обладал всесовершенной добродетелью», — значит в трактате Хуанфу Ми<sup>24</sup>. В другом месте того же сочинения добавлена дополнительно одна деталь — «мозоли на пальцах»<sup>25</sup>. Этот штрих уже встречался нам при описании облика мифического Юя, там мозоли служили знаком той титанической работы, которую провел Юй, создавая каналы и упорядочивая русла рек, здесь же скорее всего можно предположить, что «мозоли на пальцах» — это знак принадлежности Тана к той же категории правителей, заботящихся о благе людей, что и Юй. Юй основал династию Ся, которая постепенно пришла в упадок, Тан тоже основал свою новую династию Шан, и в его портрете должна была быть подчеркнута какая-либо черта, соотносящая его с мифическими правителями глубокой древности.

В трактате «Сюнь-цзы» (III в. до н. э.) можно найти и еще одну важную деталь описания Юя, перенесенную на Тана, он тоже страдал сухоткой<sup>26</sup>. Два первых признака — толстые щеки, узкий лоб (буквально: толстый книзу, острый кверху) встречаются тоже не только в описании царя Тана, но и мудреца И-иня, который до семидесяти лет не мог, согласно преданию, найти себе

достаточного применения, пока о нем не прослышал Тан. В описании И-иня говорится еще о том, что он был «цветом черен, ростом мал, телом согнут, голосом тих»<sup>27</sup>. Кроме первой пары признаков, совпадающих у него и у Тана, все остальные прямо противоположны тем, которыми отмечен царь. И ростом И-инь мал, и телом согнут, и голосом обладал тихим. В книге «Сюнь-цзы» говорится еще о том, что у И-иня «на лице не было ни усов, ни бровей»<sup>28</sup>. И здесь, как видим, наблюдается полная противоположность бородатому Тану. Объяснить эту разницу в описании двух персонажей можно, видимо, только исходя из своеобразного социального кода: мудрец, в соответствии с древнекитайскими представлениями, стоял на ступеньку ниже царя, а потому и портрет его резко противопоставлен совершенному государю, хотя и сохраняет одну важную деталь, роднящую его с царем.

Древние памятники дают портретную характеристику далеко не всех упоминаемых персонажей. Практически портретом наделены первопредки, затем полумифические-полулегендарные основатели первых и последующих династий. Уже одно это наводит на мысль о том, что портрету придавалось особое значение в утверждении и обосновании прав человека на престол и учреждение новой династии. Вот, видимо, почему из древних царей династии Шан после ее основателя Тана ни один из его преемников не был удостоен в литературе права иметь свой портрет. Нет портрета и у последнего, опять-таки жестокого деспота Чжоу Синя, о нем, как и о последнем государе династии Ся, тиране Цзе, известно лишь, что он был красив и обладал большой физической силой<sup>29</sup>, но отнюдь не был добродетелен. Это обстоятельство, согласно конфуцианской традиции, и послужило обоснованием войны против него и создания затем новой династии Чжоу.

Основатели ее, совершенные государи Вэнь-ван и его сын У-ван, в соответствии со сложившейся традицией наделены знаками особых людей. Подобно основателю династии Шан легендарному царю Тану, у которого будто бы было «четыре локтя», т. е. четыре руки, у Вэнь-вана было «четыре сосца». Наиболее полное его описание дано опять-таки у Хуанфу Ми: «Вэнь-ван по имени Чан имел лик дракона, плечи тигра, ростом был в де-

сять чи, на груди — четыре сосца»<sup>30</sup>. «Лик дракона» был нужен здесь древним летописцам, чтобы обосновать связь Вэнь-вана с тотемными предками, а «плечи тигра» как доказательство могущества князя, ставшего государем Поднебесной, вспомним, что тигринный нос был у основателя династии Ся, Великого Юя. Его сын У-Ван уже нигде не описывается столь подробно. Из разных текстов известно, что у него будто бы были сросшиеся зубы<sup>31</sup>, отличительный знак, роднящий его с мифическим правителем Дику, в описании которого, как мы помним, сказано, что у него были «сросшиеся зубы, и он обладал всеовершенной добродетелью». Видимо, следует и здесь понимать «сросшиеся зубы» как знак чрезвычайной добродетели государя. В других текстах отмечается еще один знак, которым будто бы был отмечен У-Ван. Он всегда смотрел вверх (буквально: «глядел на солнце»). Взгляд вверх впоследствии стал в представлении китайцев знаком мудрого правителя, великого человека.

Как уже говорилось выше, в соответствии с этикетом древней и средневековой исторической традиции, портрет полагался сперва первопредкам, а потом государям, да и то только тем, кто считался основателем новой династии. Поэтому следующий после Вэнь-вана и У-Вана «портрет» в китайской литературе имеет основатель династии Цинь, объединившей в III в. до н. э. разрозненные китайские царства в единую империю, князь Ин, названный Цинь Ши-хуаном, т. е. Первым циньским императором. У него был «высокий нос, длинные глаза (вариант: глаза пчелы), грудь хищной птицы, голос шакала, в нем было мало доброты, взгляд тигра и сердце волка»<sup>32</sup>. Особого пояснения здесь требует выражение *высокий нос* — «лун чжунь». Дело в том, что слово *лун* («высокий», «выдающийся», «возвышенный») звучит так же, как и слово *лун* («дракон»). Если вспомнить, что знаком портрета государей-предшественников Цинь Ши-хуана был «драконов лик», то вполне можно предположить, что «лин чжунь» — («высокий нос») есть переосмысленное древними писцами омонимичное выражение «лун чжунь» — «драконов нос». Характерно, что в народных книгах XIV в. мы находим как раз смешение этих двух выражений<sup>33</sup>. Возможно, что переосмысление это было не случайным, а отражало рационалистическое

мышление конфуцианцев, стремившихся древние мифологические представления истолковать в духе присущего им рационалистического мировоззрения. Ряд комментаторов, например, предлагал понимать «драконов лик» просто как «круглое междубровье».

Случай с Цинь Ши-хуаном вообще особый. Объединитель страны, призвавший на службу мудрых советников-легистов, он рьяно выкорчевывал конфуцианские установления и, как гласит традиция, сжег конфуцианские книги и закопал живьем в землю несколько сот сторонников учения великого мудреца. Историографы последующих веков наградили его всевозможными хулительными эпитетами, отрицательным персонажем выглядит он и в народных сказаниях. Знаменательно, что у Сыма Цяня, отца китайской историографии, приведшего подробное описание царствования Цинь Ши-хуана, портрет этого одиозного правителя дан не в авторском изложении, как обычно, а только в прямой речи одного из сановников.

В первой китайской энциклопедии «Ивэнь лэйцзюй», составленной в VII в. Оуян Сюнем, в разделе «Государь и правители», дающем сведения о всех правителях Китая начиная с мифического Фу-си в хронологической последовательности, императоры династии Цинь (Ши-хуан и его сын Эр-хуан) просто пропущены. Сразу после царей династии Чжоу там идут императоры династии Хань, свергнувшей Циньскую монархию. Факт — достаточно красноречивый, если учесть высокий уровень средневековой китайской историографии. Будучи включенным в прямую речь циньского сановника Ляо, портрет Ши-хуана несет на себе уже эмоциональный оттенок, в данном случае осуждения и порицания. Отрицательный смысл имеют, видимо, и такие детали, как «грудь хищной птицы», «голос шакала» и, конечно, «волчье сердце» — обычное в китайском языке выражение, определяющее подлого человека (в устойчивом сочетании «лан синь, гоу фэй» — «волчье сердце, собачьи легкие»). Единственным царским знаком в его облике является «высокий нос».

Зато разрушитель династии Цинь и основатель следующей династии Хань, известный в истории как император Гао-цзу, описан у Сыма Цяня и последующих историков по всем правилам сложившегося уже к ру-

бежу н. э. трафарета: «У Гао-цзу был высокий нос, драконов лик, прекрасные усы и борода, на левом бедре у него семьдесят две черных родинки»<sup>34</sup>. Выражение «драконов лик», ставшее к рубежу н. э. знаком, посредством которого государь соотносился с мифическими первопредками и через них с тотемом древних племен, обитавших на территории Китая, мы уже не раз встречали. «Прекрасные усы и борода», видимо, призваны соотнести Гао-цзу с царем Таном, основателем династии Шан, который, как уже говорилось выше, также был отмечен подобным знаком. Особого внимания в этом портрете государя Гао-цзу заслуживают «черные родинки». Дело в том, что Гао-цзу считался потомком одного из пяти мифических повелителей сторон света — повелителя юга Чи-ди (Красного государя), который «изображался в виде красной птицы с лицом дракона и множеством черных родинок»<sup>35</sup>. Совершенно очевидно, что «черные родинки» в портрете Гао-цзу есть знак его связи с божественным мифическим предком.

Аналогичным образом построено и описание основателя династии Поздняя Хань государя Гуан-у-ди, правившего с 25-го по 57 г. н. э. и считавшегося потомком Гао-цзу в девятом поколении. В историческом сочинении «Дун гуань хань цзи» — «Записки Дун-гуаня о Хань» (II в. н. э.) о нем сказано так: «У государя был высокий нос, солнечный рог, большой рот, красивые брови и усы, ростом он был в семь чи и три цуня. Был он человечен, мудр, прозорлив и умен...»<sup>36</sup> В описании облика Гуан-у-ди все отдельные элементы уже встречались нам ранее. Оно набрано целиком из сложившихся в литературе штампов-клише, имеющих знаковый характер и долженствующих свидетельствовать о предназначенности человеку быть царем над людьми.

Эта предначертанность, избранность, отражавшаяся в период мифологического сознания в отметках связи правителя с животным миром тотемных предков, здесь утратила во многом связь с портретами мифических первоправителей рода и племени. Отдельные элементы древней системы представлений, однако, не были забыты при переходе к рационалистическому мировоззрению, а сохранились и закрепились в физиогномике, вполне серьезной по тогдашним понятиям дисциплине, существовавшей в Китае, как и в странах античного

мира, на равных правах с медициной или оккультными науками. Точно неизвестно, когда именно физиогномика сложилась в Китае как система. (Никаких исследований на эту тему ни на китайском, ни на японском, ни на европейских языках нам найти не удалось). Ясно, однако, что она существовала уже к III в. до н. э., так как в философском трактате «Сюнь-цзы» мы находим специальную главу «Фэй сянь» — «Отрицание физиогномики». Именно эта глава дает нам возможность представить себе учение древних физиогномов.

Оспаривая саму идею возможности определения внутренних свойств человека, его природы и характера по внешнему облику, Сюнь-цзы приводит различные данные, которыми пользовались физиогномы его времени, и на известных ему примерах пытается оспаривать их.

Из его рассуждений видно, что важным признаком великого человека был у физиогномов высокий рост. Вспомним, что высокий рост (в переводе на современную систему мер не менее 2 м) отмечался при описании почти всех древних правителей, начиная с мифического Яо<sup>37</sup>. Он был первым знаком великого человека, особо подчеркнутым в системе физиогномистов. Оспаривая этот пункт их учения, Сюнь-цзы ссылается на то, что возвышенный традицией последователь Яо — правитель Шунь — был маленького роста<sup>38</sup>.

Действительно, в трактате Хуанфу Ми, цитату из которого мы приводили выше, говорится, что Шунь был ростом в шесть чи и один цунь (примерно 162 см); трудно сказать, почему в описании этого полумифического правителя приводятся такие цифры, скорее всего трафарет, согласно которому все мифические герои представлялись «великанами», сложился не сразу, и облик Шуня как-то выпадал из традиционных представлений. Любопытно другое — различные авторы древних и средневековых сочинений, описывавшие Шуня, пытались исправить это «недоразумение». Вот, видимо, почему в сочинении Кун Фу «Кун Цун-цзы» (конец III в. до н. э.) говорится, что Шунь был «ростом в восемь чи»<sup>39</sup>, а в «Древнейшей истории» Ло Би он уже «вырастает» до «девяти чи»<sup>40</sup>. Попутно комментатор последнего сочинения Нань Пин прямо утверждает, что сведения Хуанфу Ми неверны.

Сюнь-цзы, к сожалению, приводит в этом разделе своего сочинения мало конкретных примеров из области физиогномики, отдаваясь в основном общим рассуждениям о человеческой природе и необязательности соответствия внутренних качеств и физического облика. Вот почему для нашего исследования гораздо большее значение имеет аналогичный раздел более позднего философского трактата «Лунь хэн» («О равновесии» или «Критические суждения», как обычно его переводят). Трактат этот был создан полемистом Ван Чуном в I в. н. э. Как и его предшественник Сюнь-цзы, Ван Чун в главе «Физиогномика» подверг резкой критике и скептицизму сложившуюся к его времени систему физиогномических представлений. Для нас же в данном случае особый интерес представляют приводимые им определения мифических и легендарных персонажей, которые были приняты у физиогномов. «Традиция гласит: у Желтого предка был лик дракона, у Чжуань-сюя — щит на голове, у Ди-ку — сросшиеся зубы, у Яо — восьмицветные брови, у Шуня в глазах по два зрачка, у Юя в ушах по три отверстия, у Тана в плечах по две руки, у Вэнь-вана четыре сосца, У-Ван всегда смотрел вверх, у Чжоу-гуна спина с горбом, у Гао-яо лошадиный рот, у Конфуция голова холмом»<sup>41</sup>.

Перечисление это знаменательно в одном отношении: оно показывает произошедшее в эпоху поздней древности стяжение портретной характеристики до одного знака, который в любом литературном тексте даже без упоминания имени персонажа должен вызывать у китайского читателя ассоциации именно с данным героем древности. И если, например, мы встречаем в «Эпитафии верной Мэн Цзян-нуй» Хуан Ши-кана (примерно 1573—1620) фразу «Двузрачковый отправился на Запад», то ясно, что в первую очередь мы должны вспомнить полулегендарного правителя Шуня, знаком которого являлись «глаза с двумя зрачками». В поздних текстах этот знак необычного облика персонажа превращается уже в знак эстетический, в своеобразный субстантивированный сросшийся эпитет, способный, как мы только что видели, замещать сам объект, одним из многочисленных определений которого он являлся (подобное замещение чрезвычайно характерно для буддийских текстов, где имя Будды заменяется его постоянными эпитетами).

Если раньше, в глубокой древности герои словесного искусства — мифические первопредки — описывались через последовательное уподобление каждой части лица и тела соответствующей части тела какого-либо зверя, чаще, видимо, тотемного, то со сложением устойчивой знаковой системы их описания, исторические персонажи начинают описываться через уподобление отдельных частей их лица и тела уже не животным, а идеализированным первопредкам. Любопытнейший пример такого рода описания приведен в упоминавшемся уже трактате Ван Чуна. Философ приводит забавный случай из жизни Конфуция. Великий мудрец некогда пришел в царство Чжэн. Один тамошний житель посмотрел на него и сказал: «Головой он походит на Яо, шеей напоминает Гао-яо, плечи — вроде как у сановника Цзы-чаня, только вот от пояса книзу недостает до Юя трех вершков»...<sup>42</sup> Как видим, весь внешний облик Конфуция передан здесь путем приравнивания отдельных частей тела к соответствующим частям из известных описаний мифических персонажей (исключение представляет лишь Цзы-чань — настоящее имя Гунсунь Цяо, бывший в то время сановником в царстве Чжэн; как описывались его плечи, нам, к сожалению, найти не удалось).

Поскольку мы уже знаем из предшествующего изложения, что у Яо был лик дракона, то логично предположить, что именно об этом и идет речь; про мудрого судью мифических времен Гао-яо известно, что у него была лошадиная морда<sup>43</sup> или по другим источникам — птичий клюв<sup>44</sup>, лицо у него было цвета тыквы с ободранной кожей<sup>45</sup>, но опять-таки нам ничего не известно о том, чему уподоблялась его шея. Все это наводит на мысль, что знаковая «портретная» система в ту эпоху (период средней древности) еще не вполне оформилась. Если переложить данный пример на более позднюю и вполне закрепленную систему, то, например, с Яо должны были бы сопоставляться брови Конфуция, а с Гао-яо — рот и т. п. Косвенным свидетельством того, что закрепление определенных знаков портретного характера произошло только в период поздней древности, к рубежу нашей эры, может служить другое описание внешности Конфуция, данное в сочинении Кун Фу (конец III в. до н. э.) «Кун Цун-цзы». Кун Фу приводит слова Чан Хуна, сановника царства Чжоу, который ска-



зал про Конфуция, что у того «вид совершенномудрого: реки-глаза и высокий нос — внешность Желтого правителя — Хуан-ди; длинные руки, спина черепахи, рост девять чи и шесть цуней — облик царя Тана»<sup>46</sup>. Введение в текст полной расшифровки знака с указанием его обладателя и сам способ указания не одного признака, а нескольких (двух и даже трех), как раз и свидетельствует, на наш взгляд, о еще не вполне сложившейся системе однозначных кодов.

Вспомним еще раз текст Сюнь-цзы, в нем, в частности, говорится о том, что и у Яо и у Шуня в глазах по два вертикальных зрачка. В книге Ван Чуна, появившейся лет через триста после «Сюнь-цзы», говорится о двух зрачках уже вполне как о своеобразном знаке только одного Шуня.

Знаки необычного облика мифических персонажей, представляющие нередко реликт их чудесного происхождения и утверждающие связь с тотемным существом, впоследствии, особенно при переходе к рационалистическому мышлению конфуцианского типа, теряют свой первоначальный смысл. Они начинают истолковываться в метафорическом смысле, при этом на смену коду мифологическому приходит код социальный или этический. В результате знаки необычного облика персонажей начинают восприниматься лишь как привычные метафоры, украшающие стиль и придающие ему явную возвышенность. Характерный пример подобного рода — выражение «драконов лик» (или «лик дракона»), которое с переходом к рационалистическому мышлению стало означать в высокопарном стиле просто «лик государя». Именно в таком метафорическом значении оно встречается хотя бы в стихах Ли Бо «Радость вознесения на облака», где есть такая фраза: «Поклонюсь драконовому лику (т. е. государю. — Б. Р.) и пожелаю ему долгих лет как совершенномудрому». В современных толковых словарях китайского (и даже японского) языков это выражение просто объясняется как «лик государя», при этом не дается никаких отсылок к первоначальному, давно выветрившемуся семантическому смыслу, отражающему мифологическое мышление.

Аналогичным же образом начинают истолковываться и другие знаки древних мифических предков. «Уши с тремя отверстиями» — характерный знак Великого Юя

средневековые филологи предлагают понимать просто как метафору, означающую, что обладатель таких ушей все слышал и знал. Маленькие уши, которые были одним из признаков мифического государя Чжуань-сюя, традиционные комментаторы истолковывали уже как символ долголетия человека (известно, что Чжуань-сюй прожил будто бы долгую жизнь, процарствовав семьдесят восемь лет).

В последнем случае комментаторы обращаются в поисках подходящего значения к особой знаковой системе — физиогномике. Древнекитайские физиогномы заимствовали многие знаки внешнего облика, которым были отмечены портреты первопредков, и стали пользоваться ими для определения природного характера человека и его судьбы. Как писал в V в. Лю Сяо-бяо в «Предисловии к физиогномическому канону»: «Если родился человек, отмеченный печатью духа, то он в младенчестве начинает говорить, брови его блестят восемью цветами, в красивых глазах по два зрачка — это воистину особенности небесного облика, знаки всесовершенных мудрецов. Особые отметки в виде солнечного рога, лунного абриса по краю волос, возвышенный вид дракона, осанка тигра... — все это явные признаки облика императора, князя и высшего сановника»<sup>47</sup>.

Почти все упомянутые здесь признаки мы уже встречали в портретах мифических первопредков, которые теперь истолковывались либо метафорически, либо рационалистически. Об этом свидетельствует комментарий филолога III в. Чжан Чжана к трактату «Ле-цзы», в котором сказано: «В облике человека изредка вдруг встречается сходство с птицей или со зверем; всесовершенные мудрецы древности — сплошь имели удивительный облик. Говорилось: «тело змеи, лицо человека», но вовсе не значит, что они были покрыты чешуей и ползали на брюхе, не имея четырех конечностей. «Голова быка и нос тигра» вовсе не значит, что у них были рога, отвислая морда и т. п. Все это напоминает выражения «спина черепахи», «шаг лебедя», «плечи коршуна», «клюв орла» в книгах по физиогномике»<sup>48</sup>.

К сожалению, о физиогномике мы можем судить лишь по дошедшим до нас весьма поздним изданиям. Но и по ним видно, как происходит дальнейшее переосмысление знаков необычного вида первопредков. Ка-

кой-нибудь «нос тигра», встречающийся нам в описании, например, мифического Юя, в поздних физиогномических трактатах определяется как признак великого богатства и обретенной через богатство известности<sup>49</sup>. Как видим, поздние физиогномы, приспособившиеся к запросам потребителя из простого люда, истолковывали знак древнего правителя в духе обычного гадания.

Выше мы имели дело с воспринятой древними китайцами от мифологических времен системой портретных знаков, получивших рационалистическое, метафорическое или физиогномическое истолкование. Знаки эти сложились в определенную систему к рубежу нашей эры и первым ее векам. Но именно в это время в Китай через Среднюю и Центральную Азию проник из Индии буддизм. Он принес с собой сложившуюся, видимо, на основе древнеиндийских традиционных представлений систему и, в частности, учение о тридцати двух признаках великих людей (санскритское — *dvātrimsanmahāpuruṣalakṣaṇāṇi*) и восьмидесяти особенностях облика (санскритское — *aṣṭyanuvyañjanāṇi*). Некоторые из элементов индийской знаковой системы обозначения были вскоре — в III—VI вв. н. э. — восприняты китайскими историографами и использовались в создании символических портретов государей<sup>50</sup>. Так Лю Бэй, основатель династии в царстве Шу (III в. н. э.), описан в официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу (233—297) следующим образом: «Росту он имел семь чи и пять цуней, руки свисали ниже колен, повернет голову — видит собственные уши»<sup>51</sup>.

Кроме отметки роста Лю Бэя, остальные знаки его царского облика перенесены механически с облика будды. Аналогично, по буддийским трафаретам построены портреты других государей III—V вв.: вэйского императора Мин-ди («государь отличался небесным обликом, когда он стоял, волосы касались земли»), цзиньского императора У-ди («...волосы касались земли, руки свисали ниже колен — это не был облик подданного»). Особая популярность буддийской переводной литературы в III—IV вв. и привела, видимо, к тому, что эти несколько государей описаны в исторической прозе по чисто индийским трафаретам.

Однако весьма знаменательно, что вскоре историографы почувствовали явную недостаточность обрисовки

облика государей одними божественными знаками святого из буддийской религиозной стихии, поэтому в портретах государей последующего времени (V—VI вв.) мы находим любопытное механическое соединение знаков, восходящих к описаниям облика мифических предков китайцев, и элементов описания облика Будды. Так, например, император династии Чэнь по имени Гао-цзю описан в официальной истории следующим образом: «...росту в нем было семь чи и пять цуней, он имел солнечный рог, лик дракона, руки его свешивались ниже колен». И солнечный рог, который в свете поздних рационалистических взглядов толковался как выступающая левая височная кость, и лик дракона — уже известные нам отличительные знаки государя, восходящие к облику предков, руки же ниже колен, как уже указывалось, есть знак облика Будды (санскритское — *jānupralambabāhūh*).

Еще более сложно составлено описание основателя династии Северная Чжоу (556—581) императора Вэньди: «Ростом он был в восемь чи, квадратные виски, широкий лоб, красивые усы и борода, волосы ниспадают до земли, руки свисают ниже колен, на спине черные родинки, гибок, словно свернувшийся кольцом дракон, от лица исходит пурпурный блеск, все, кто видят его, испытывают благоговение и страх»<sup>52</sup>. Знаки государя, основателя династии (квадратные виски, красивые усы и борода, черные родинки), перемежаются здесь с уже встречавшимися знаками буддийской системы.

С падением роли буддизма в Китае и возрождением и укреплением позиций конфуцианства в эпоху Сун (X—XII вв.) эти буддийские трафареты исчезают из исторической прозы, но они продолжают существовать в устной сказовой традиции и повествовательной литературе как признаки человека, отмеченного судьбой. Немалую роль в этом процессе играла и физиогномика, заимствовавшая иноземные трафареты для собственных нужд. Так в их гадательную систему были внесены, например, уши, свисающие до плеч, в качестве признака чрезвычайной знатности (их обладатель будет «первым человеком в Поднебесной») <sup>53</sup>.

Рождение повествовательного искусства в Китае приходится главным образом на период развитого Средневековья (VII—XVI вв.), в это время в китайской лите-

ратуре формируется литературная новелла, городская повесть, народные книги, книжная эпопея и, наконец, бытовой роман. Выросшая на базе эссеистской высокой прозы и жанра жизнеописаний литературная новелла практически не знает описаний внешнего облика персонажей (редчайшие единичные исключения — лаконичные описания удивительных существ, связанных с иными мирами).

Другое дело народные книги. Сформировавшись как жанр в XIII — начале XIV в., они отражают во многом и народное мировоззрение и фольклорные приемы изображения, принятые у народных рассказчиков-профессионалов. Среди сохранившихся до наших дней китайских народных книг есть и «Сказ по «Истории Трех царств», изданный в 20-х годах XIV в. ксилографическим способом в провинции Фуцзянь. Один из главных героев этой книги — дальний потомок ханьских государей Лю Бэй. С его описанием в исторических сочинениях мы уже знакомы. В народной книге XIV в. он описан следующим образом: «От рождения он имел выступающий нос дракона, глаза феникса, спину государя Юя, плечи царя Тана. Росту в нем было семь чи и пять цуней, руки свисали ниже колен...»<sup>54</sup>. Описание это уже более подробно, чем в официальной «Истории Трех царств» Чэнь Шоу.

Через несколько страниц в народной книге вновь в речи одного из героев повторяется описание облика Лю Бэя, и читатель узнает, что у Лю Бэя были «уши, свисающие до плеч»<sup>55</sup>. Третий раз портрет Лю Бэя дается через зрительное восприятие встретивших его воинов: «Все воины и военачальники увидели стоявшего во главе отряда полководца. Его лицо было как полная луна, уши свисали до плеч, обе руки опускались ниже колен, он имел выступающий нос дракона и драконье лицо,— то был облик императора или князя»<sup>56</sup>. Здесь к известному уже облику героя прибавляется сравнение его лица с полной луной и слова о сходстве его лица с ликом дракона. Во всех этих описаниях заметно, как авторы народной книги (а, возможно, и их предшественники народные рассказчики) используют символически-знаковый портрет Лю Бэя, данный в исторической прозе, перенося оттуда и отметку роста героя, а также клише буддийского происхож-

дения, как свисающие до плеч уши и опускающиеся ниже колен руки.

Однако в силу синкретизма народного мировоззрения эпохи развитого Средневековья набор буддийских знаков великого человека, дополненный еще одним признаком Будды — круглым лицом, легко сочетается с аналогичными устойчивыми знаками-клише, восходящими к древнекитайской традиции. Отсюда уже и драконий лик — реликт тотемного характера, и выступающий нос дракона, и спина государя Юя, и плечи царя Тана. Напомним, что от каждого плеча у полумифического основателя династии Шан будто бы отходило по две руки. Что же до спины Великого Юя, основавшего древнейшую (и тоже весьма мифическую) династию Ся, то здесь мы должны предположить существование какой-то особой народной знаковой портретной системы, не зафиксированной ни в известных нам древних памятниках, ни в самых полных словарях китайского языка, и отличной несколько от официальной и физиогномической. То, что мы имеем здесь дело не со случайным ошибочным фактом, может быть подтверждено ссылкой на народную повесть из сборника XVII в. «О том, как Ши Хун-чжао стал участником важной встречи Тигра и Дракона», где Го Вэй, ставший государем эфемерной династии Поздняя Цзинь (X в.), описывается как человек «с бровями Яо, глазами Шуня, спиной Юя, плечами Тана». Те же формулы, долженствующие указать читателю, что герою уготована роль основателя династии, использованы здесь в сочетании с известными нам устойчивыми портретными знаками, отмеченными еще Ван Чуном в I в. н. э.

Кстати, можно предположить, что в обоих случаях «плечи Юя» замещают привычный для письменной словесности образ-знак «уши Юя». Такую устойчивую пару (уши Юя, плечи Тана) мы находим во многих произведениях, далеких от фольклора, начиная с «Новых рассуждений» философа I в. до н. э. Хуань Таня. Видимо, после включения в традиционную народную систему мышления буддийских элементов и особенно выражения «свисающие до плеч уши» как приметы великого человека, уши Юя с тремя отверстиями были замещены другим знаком. Трудно, конечно, точно определить, в каком именно смысле тогдашние слушатели и читатели

воспринимали эти устойчивые клише, скорее всего предполагать, что выражения типа «плечи Тана» воспринимались здесь уже в чисто гиперболическом смысле — просто как огромные, могучие плечи, без всякого намека на то, что из этих плеч должно расти по две руки.

Народная книга едва ли не впервые в истории китайской литературы дает портреты и других персонажей нецарственного порядка. До этого правом портрета пользовались в силу устойчивого литературного этикета в основном мифические первопредки и основатели династий, портрет которых должен был, по мысли историографов, показать правомочность их притязаний на престол через ссылку на особые знаки внешности, роднящие их с мифическими первопредками. В народной книге портретную характеристику получают, правда, тоже далеко не все персонажи, а в основном лишь истинные эпические герои, которые считаются земным воплощением небесных космических сил. Таков, например, Гуань Юй — известный полководец, побратим Лю Бэя. Историческая традиция не дает его портрета вовсе. В народной книге мы читаем, что у него «были божественные брови, глаза феникса, пышная борода, лицо цвета пурпурного нефрита, росту он был в девять чи и два цуня»<sup>57</sup>. Глаза феникса, упоминавшиеся и выше в описании Лю Бэя, попали сюда явно из учения китайских физиогномов, считавших узкие, несколько удлиненные «глаза феникса» признаком необычайной мудрости.

Третий из побратимов типично эпический богатырь Чжан Фэй (также реальная историческая личность) описывается сходным образом: «У него была голова барса, круглые, как серьги, глаза, шея ласточки, усы тигра, роста он был девять с лишним чи, а голос его был подобен звуку огромного колокола»<sup>58</sup>.

При сопоставлении описания всех трех побратимов в народной книге сразу же бросается в глаза единая модель изображения персонажа. Облик героя описывается постепенно, через изображение отдельных черт лица и частей тела, к каждой из которых дается определение (в основе которого большей частью лежит сравнение с каким-нибудь животным). Такой способ употреблен почти всюду, за исключением построенных по иному трафарету буддийских образов. Древность такой расчлененной манеры совершенно очевидна. Как мы уже

видели, именно так были построены описания всех без исключения мифических первопредков. Именно мифологическая модель, широко используемая и в древней и раннесредневековой исторической прозе, вновь становится типичной для средневековой эпической прозы. Из сказа и народных книг подобные описания переходят в огромные книжные эпопеи, вроде «Троецарствия» Ло Гуань-чжуна (XIV в.) или «Речных заводей» Ши Най-аня (XIV в.). Ло Гуань-чжун, например, прямо переносит в свое повествование из народной книги портретные характеристики и Лю Бэя, и Гуань Юя, и Чжан Фэя. В портрете Лю Бэя, например, Ло Гуань-чжун лишь изменил слова «драконов лик» на «лицо — будто прекрасный нефрит» и добавил, что «губы у него словно вымазаны киноварью». Аналогичным образом он чуть-чуть расширил характеристику Гуань Юя, а Чжан Фэя оставил нетронутой.

Ши Най-ань, опиравшийся на ту же сказовую традицию, дал расчлененные портреты большинству героев — благородных разбойников-повстанцев. Описывая одного из них по имени Линь Чун, он фактически повторил портрет Чжан Фэя (у Линь Чуна были голова барса, круглые как серьги глаза, подбородок ласточки, усы тигра).

Особый случай представляет описание полководца Гуань Шэна в героической эпопее Ши Най-аня. В народной книге о героях Трех царств все время подчеркивается, что обликом Лю Бэй чрезвычайно походил на императора Цзин-ди, правившего с 157 по 141 г. до н. э., далеким потомком которого считался Лю Бэй. Нам не удалось, к сожалению, найти в литературе описания Цзин-ди, скорее всего потому, что он не был основателем династии, такой портрет и не был ему положен. Важно другое: ориентация портрета на внешний вид (конечно, абсолютно нереальный) известного предка. Портреты основателей династий делались при помощи знаков, взятых из описания первопредков, и были тем самым ориентированы на мифологическую модель, герои уже более позднего времени рисуются этой традицией в соответствии с портретом далекого, но знаменитого предка. Простейшим видом такого соответствия является полное тождество. Именно его мы и находим в портрете Гуань Шэна, который считался



далеким потомком знаменитого Гуань Юя (их разделяло, по крайней мере, восемь веков). Гуань Шэн в «Речных заводах» — точная копия своего предка, при этом видно, что портрет его восходит не к краткому описанию Гуань Юя в народной книге, а к несколько более полному в эпосе «Троецарствие» Ло Гуань-чжуна. Поэтому у Гуань Шэна, например, лицо не цвета пурпурного нефрита, как в народной книге, а цвета перезревшего финика (как в эпосе), глаза же у него фениксовые, так как эта деталь, имеющая явно символический смысл, была заимствована Ло Гуань-чжуном из текста народной книги.



Итак, мы попытались проследить сложение «портрета» в китайской классической прозе от мифических времен до развитой книжной эпопеи, предшествующей роману. В результате выяснилось, что архаическая модель расчлененного описания портрета первопредков продолжает быть наиболее активной формой организации описания внешнего облика персонажей и народных эпических сказаний и народных книг XIV в., и основанных на них книжных эпосов развитого Средневековья. Важную роль в портрете персонажей древней и особенно средневековой литературы играет символ, сложившийся в результате усечения и сжатия подробных некогда описаний мифических первопредков, переосмысленных или в социальном, этикетном, или в физиогномическом, или же в чисто метафорическом плане.

<sup>1</sup> Этот вопрос рассмотрен нами в статье «Метод в средневековой литературе Востока». — «Вопросы литературы», 1969, № 6, с. 75—93.

<sup>2</sup> В китайском тексте в качестве определения к слову *плечи* стоит слово *цуй*, имеющее основное значение *канавы, арык*, здесь же для перевода нами выбрано одно из весьма далеких и производных значений этого слова, исходя из параллелизма со следующей парой иероглифов.

<sup>3</sup> «Чунь-цю вэй, Хэ чэн ту». — В серии «Линлуншаньгуань цуншу»: [б. м.], 1889, т. 5, с. 1 (Ксилограф из собрания ЛО ИВАН).

<sup>4</sup> *Хуанфу Ми*. Диван шицзи цзицунь (Сохранившиеся фрагменты из «Хронологии царей и государей»). Сост. Сюй Цзун-юань. Пекин, 1964, с. 2.

- <sup>5</sup> *Ло Би. Лу ши* (Древнейшая история), [б/г], т. 2, цз. 2, с. 1. В тексте интерполяции, включенной в «Исторические записки» Сыма Цяня (145—87 гг. до н. э.) Сыма Чженем в VIII в., после описания удивительного облика следуют слова «обладала добродетелями святого мудреца» [См. *Сыма Цянь. Ши цзи* («Исторические записки»).— В изд. «24 династийные истории», т. I. Пекин, 1959, с. 26]. Это показывает сложение четкого трафарета описания мифического первопредка, в котором морально-этическая оценка персонажа ставится в определенную логическую связь с его необычным обликом.
- <sup>6</sup> *Ло Би. Древнейшая история*, т. 2, цз. 2, с. 1.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> См. «Ле-цзы цзи ши» («Ле-цзы» с собранием комментариев). Сост. Ян Бо-цзюнь. Шанхай, 1958, с. 51.
- <sup>9</sup> «Ивэнь лэйцзюй». Пекин, 1961, цз. 11, с. 8а.
- <sup>10</sup> *Хуанфу Ми. Сохранившиеся фрагменты из «Хронологии царей и государств»*, с. 10.
- <sup>11</sup> Там же, с. 16.
- <sup>12</sup> См. там же, с. 19.
- <sup>13</sup> См. там же, с. 17.
- <sup>14</sup> Об этом говорится в трактате «Ши-цзы». См. *Юань Кэ. Мифы древнего Китая*. М., 1965, с. 356.
- <sup>15</sup> Об этом говорится, например, в трактате даосского писателя IV в. Гэ Хуна. См. «Ивэнь лэйцзюй», цз. 11, с. 10.
- <sup>16</sup> *Хуанфу Ми. Сохранившиеся фрагменты из «Хронологии царей и государей»*, с. 27.
- <sup>17</sup> См. *Ван Чун. Лунь хэн цзи цзе* («Критические суждения» с собранием комментариев). Сост. Лю Пань-суй. Пекин, 1957, с. 52.
- <sup>18</sup> *Сыма Цянь. Исторические записки*, т. I. М., 1972, с. 136.
- <sup>19</sup> *Хуанфу Ми. Указ. соч.*, с. 29.
- <sup>20</sup> Там же, с. 50.
- <sup>21</sup> Там же.
- Как сообщает Ян Сюн (53 г. до н. э.— 13 г. н. э.), «шаманы обычно подражали походке Юя». *Ян Сюн. Фа янь* (Слово о законе).— В кн.: «Чжунцзы цзинчэн» (Собрание философских трактатов), т. VII. Пекин, 1957, с. 28.
- <sup>22</sup> Цит. по кн.: *Позднеева Л. Д.* Атенсты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967, с. 23.
- <sup>23</sup> *Хуанфу Ми. Указ. соч.*, с. 58. У Лю Аня в трактате «Хуайнань-цзы» (I в. н. э.) к этому описанию добавлено после слов «вытягивать железо» еще «мять в лепешку золото», а вместо «руками схватить медведя или тигра» — более развернутое описание, построенное по типу параллелизма: «в воде убивал огромных черепах и кайманов, на суше хватал медведей и медведиц».— См. «Собрание философских трактатов», т. VII, «Хуайнань-цзы», с. 132.
- <sup>24</sup> *Хуанфу Ми. Указ. соч.*, с. 63.
- <sup>25</sup> Там же, с. 64.
- <sup>26</sup> «Сюнь-цзы», т. I. Шанхай, 1936, с. 70.
- <sup>27</sup> *Хуанфу Ми. Указ. соч.*, с. 67.
- <sup>28</sup> «Сюнь-цзы», т. I, с. 70.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> *Хуанфу Ми. Указ. соч.*, с. 82.

- <sup>31</sup> См. *Морохаси Тэцудзи*. Кан-ва дай дзитэн (Большой китайско-японский словарь), т. 12. Токио, 1957, с. 1104.
- <sup>32</sup> *Ван Чун*. Критические суждения, с. 57.
- <sup>33</sup> См. *Рифтин Б.* Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. М., 1970, с. 100.
- <sup>34</sup> *Сыма Цянь*. Ши цзи (Исторические записки). Пекин, 1963, т. II, с. 342. Ср. *Кроль Ю. Л.* Сыма Цянь — историк. М., 1970, с. 137—139.
- <sup>35</sup> Описание из древнего сочинения «Хэчэнту», приведенное в комментариях к Сыма Цяню. См. *Сыма Цянь*. Ши цзи, т. II, с. 342.
- <sup>36</sup> Цит. по энциклопедии «Ивэнь лэйцзюй», цз. 12, с. 11а.
- <sup>37</sup> «Сюнь-цзы», т. I, с. 68.
- <sup>38</sup> Там же.
- <sup>39</sup> *Кун Фу*. Кун Цун-цзы.— В серии «Хань Вэй цуншу». Шанхай, 1885, с. 4.
- <sup>40</sup> См. *Ло Би*. Древнейшая история, т. 3, раздел «Поздние записи», цз. 11, с. 1а.
- <sup>41</sup> *Ван Чун*. Критические суждения, с. 52.
- <sup>42</sup> Там же, с. 57.
- <sup>43</sup> См. там же, с. 52.
- <sup>44</sup> «Бо ху тун» («Обширные рассуждения в Зале белого тигра»).— Цит. по кн.: *Юань Кэ*. Мифы древнего Китая, с. 374.
- <sup>45</sup> «Сюнь-цзы», т. I, с. 70.
- <sup>46</sup> *Кун Фу*. Кун Цун-цзы, с. 1.
- <sup>47</sup> *Оуян Сюнь*. Ивэнь лэйцзюй, цз. 75, с. 4.
- <sup>48</sup> «Ле-цзы» с собранием комментариев, с. 51.
- <sup>49</sup> См. «Май сяньфа» («Физиогномика Господина в пеньковом платье») Ксилограф, 1903, цз. 3, с. 28.
- <sup>50</sup> *Цзи Сянь-линь*. Чжун-Ин вэньхуа гуаньси ши луныцун (Собрание статей о китайско-индийских культурных связях). Пекин, 1957, с. 87—94).
- <sup>51</sup> *Чэнь Шоу*. Саньго чжи (История Трех царств). Пекин, 1963, т. IV, с. 871—872. Вопрос этот специально исследован известным китайским санскритологом Цзи Сянь-линем.
- <sup>52</sup> Эти несколько примеров заимствованы нами из указанной выше статьи Цзи Сянь-линя, который, однако, не обратил внимания на соединение в них традиционных китайских знаков государя с индийскими.
- <sup>53</sup> См. «Физиогномика Господина в пеньковом платье», цз. 3, с. 38а.
- <sup>54</sup> «Сань го чжи» пинхуа (Пинхуа по «Истории Трех царств»). Шанхай, 1955, с. 11—12.
- <sup>55</sup> Там же, с. 19.
- <sup>56</sup> Там же, с. 30.
- <sup>57</sup> Там же, с. 10—11.
- <sup>58</sup> Там же, с. 11.

## ДВОЙНОЕ СООБЩЕНИЕ В ОДНОЙ КАРТИНЕ

«...картина всегда раскрывает нам поэтическую мысль. Но не выражает ли стих таящееся в картине содержание?»

*Ши Тао. Записи бесед о живописи, XIV*

Перед нами — пейзаж \*. Если по очертаниям гор, по характерному рисунку деревьев и построек мы еще не догадываемся, что картина создана в какой-то дальневосточной стране, то об этом скажут нам иероглифы, вертикальными рядами расположенные на левой стороне картины. Человек, немного разбирающийся в живописи, сразу скажет: это китайский пейзаж. Но, возможно, не будучи искушенным в восточной живописи, он решит, что это японская картина (или даже корейская). И не так уж сильно ошибется. Каждая из трех культур в прежние времена пользовалась китайским письмом; живописная манера в них имеет общие корни и потому — по крайней мере, в отдельные эпохи — похожа как две капли воды. Во всяком случае, европейский — мало осведомленный — зритель не увидит между ними никакой разницы. И будет по-своему прав, так как большего из самой картины не сможет извлечь.

Если же малая осведомленность сочетается у нашего зрителя еще и со знанием европейского искусства и шаблонов традиционной критики, то он попытается, вероятно — хотя, кроме названных выше, других фактических данных у него нет, — «анализировать» или «интерпретировать» картину, то есть практически расхваливать ее. Но картину ли? Наш зритель скажет, что картина великолепно передает настроение — однако это будет настроение не картины, а зрителя, созерцающего картину. Он скажет, что своей теряющейся в дымке

\* См. вклейку.

перспективой картина внушает ощущение метафизической глубины бесконечности — хотя ощущение это рождено не картиной, а его европейским складом мысли. Зритель наш будет говорить еще многое, в зависимости от своей фантазии и красноречия. Если же зритель более скромен, он будет любоваться молча. Должно быть, он почувствует трудно выразимое, но именно своей таинственностью и влекущее обаяние далекого мира, необычайную культуру рисунка, ритм линий (глядя на оригинал, он оценил бы и тактичную сдержанность красок); он отметит виртуозное равновесие композиции; монументальность гор, волны тумана, разнообразие деревьев и, наконец, маленькие человеческие фигурки в одном из домов, образующие такой разительный контраст с природой, ее величием. И оценит все это вместе. (Надпись на картине, пожалуй, несколько смутит зрителя, привыкшего к европейской живописи, но постепенно он забудет о ней.) Скорее всего, картина понравится зрителю, хотя он располагает минимальной внешней информацией о ней.

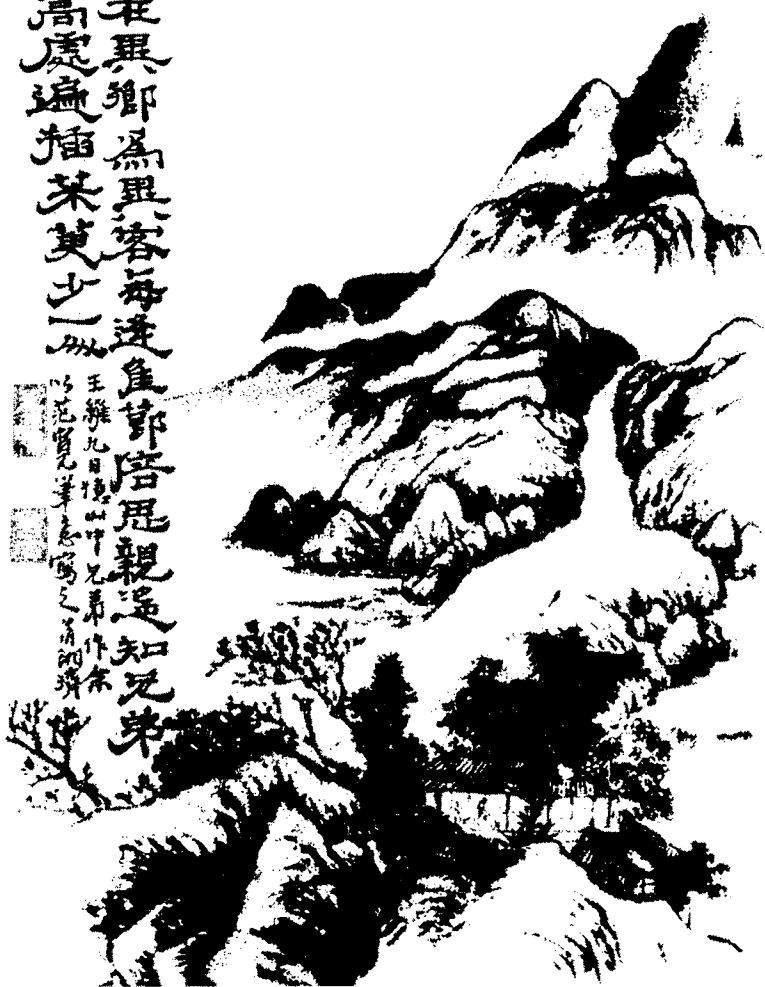
## 1

Содержащаяся в картине информация носит эстетический характер. Все то, что мы узнаем из картины, относится, в сущности, к самой картине, то есть к тому, как обозначены — изображены, нарисованы, выписаны — на ней вещи, которые могут быть обозначены в определенных общих понятиях, словах (горы, туман, деревья, дома, люди — пейзаж). Горы здесь — горы и только, мы ничего определенного не узнаем о них в геологическом или географическом смысле. Деревья можно подразделить лишь на лиственные и хвойные — точной ботанической информации мы не получаем. Дома — лишь дома: картина никак не информирует ни о материале, из которого они построены, ни об их конструкции. Подножья гор с левой стороны, исчезающие в дымке, переходят то ли в равнину, то ли в водную поверхность — определенно сказать нельзя.

Если мы попытаемся расспросить о подобных вещах европейского зрителя, то выяснится, причем с большой степенью вероятности, что горы представляются ему скалистыми, строения — деревянными домами с драоч-

獨在異鄉為異客每逢佳節倍思親遙知兄弟  
登高處遍插茱萸少一人

王維九月九日憶山  
中兄弟詩作余  
以范寬兄弟意寫之清潤



ными крышами, а нечто, находящееся слева, — морем или, может быть, равниной. Восточный же зритель с полной определенностью увидит слева водную поверхность (но не море!), горы назовет лёссовыми, а о строениях скажет, что это глиняные дома с черепичными крышами, деревянный в них только остов. Более того, он определит, что дома эти сельские.

Такое различие во взглядах вполне естественно: в каждом человеке видимые на картине очертания вызывают такие ассоциации, которые питаются материалом его личных впечатлений и воспоминаний. Европейец может вообразить такие горы только каменистыми, потому что других гор и не видел; о лёссе же у него совсем другие представления (мягкий, рассыпчатый и т. д.). При виде простых по форме домов европейец думает о деревянных, крытых соломой или дранкой, недолговечных и без особой заботливости построенных хижинах вроде европейских охотничьих домиков, лесных избушек (сама форма долговременного строения потребовала бы большей тщательности изображения).

Интереснее то, с какой уверенностью восточный зритель назовет ровную поверхность в левой половине картины водой, — хотя видимые на картине элементы не скажут ему ни на йоту больше, чем европейцу, который — вполне обоснованно — сомневается в этом. Интересно также то, что три строения будут для него не деревней, и не просто «тремя домами», как в этом случае с уверенностью — опять же вполне обоснованной — будет утверждать европейец, а усадьбой ученого. Можно сказать, что каждый из них по-своему прав: европейский склад мысли позволяет говорить лишь о том, что есть на картине, — ведь, собственно говоря, мы отождествляем картину с тем, что она изображает, — отождествляем, по крайней мере, в такой степени, в какой предмет тождествен своему зеркальному отображению. Для нас три дома — это три дома, а о левой части картины мы можем что-либо сказать лишь предположительно, без уверенности: это может быть и вода, и уходящая вдаль равнина.

У восточного зрителя иными будут и мир личных впечатлений, и логика. Он видел и лёссовые горы, и деревни с черепичными крышами. Однако еще важнее то, что он не отождествляет видимое на картине с

определенными реальными объектами, или, с другой стороны, не думает, что картина представляет собой зеркальное отражение чего-то. Китаец соотносит видимые на картине очертания, исходя из знаков, которым китайская традиция условно приписывает определенные значения. Эти знаки и значения образуют систему, одним из элементов которой является антиномия «гора — вода»: китайский язык этими словами так обозначает и само понятие «пейзаж». Таким образом, если не вызывающие сомнений очертания на картине означают горы, то неясные (то ли ровная земля, то ли вода) очертания не могут быть ничем иным, кроме как *только* и *исключительно* водой. Точно таким же элементом системы является правило, согласно которому один дом равнозначен одиночному дому, а несколько домов (хотя бы два) — деревне. Это последнее утверждение также опирается на тот принцип, что детали картины соответствуют не деталям действительности, а отсылают к некоторым значениям с помощью знаков.

Таким образом, мы имеем здесь дело со знаковой системой, опирающейся на конвенциональное общественное соглашение. Европейский зритель воспринимает лишь иконические (строящиеся на сходстве) знаковые отношения; китайский же — и символы, знаковые отношения, опирающиеся на конвенцию. Это различие, однако, проявляется не только по отношению к внешней — вообще-то минимальной — информации, содержащейся в картине и отсылающей к изображенному миру, но и по отношению к информации внутренней, эстетической, касающейся самой картины и эстетических принципов, равно как и той эстетической практики, тех произведений живописи, с которыми зритель мог бы сопоставить эту картину. Он воспринимает лишь самые общие моменты эстетической информации (общие места рисунка и композиции) — эти моменты гипотетически реконструированы выше, — но не воспринимает и не может воспринимать того, как соотносится данное живописное и композиционное решение с нормами, сложившимися в практике китайской живописи (в исторически организовавшемся множестве произведений), соответствует ли оно им или расходится с ними.

Картина, собственно говоря, может быть осмыслена всегда лишь в контексте — в широком смысле слова.



Среди сохранившихся китайских картин очень много таких, восстановить социальный контекст которых сегодня практически невозможно. Где и для кого создал когда-то эту картину художник, в подарок ли, по заказу или для собственного удовольствия — это чаще всего было обозначено на картине, но нередко становилось жертвой времени (надпись обрезали при реставрации, расчленили листы альбома, первый лист которого сохранил все эти сведения, и т. д.).

## 2

Надпись на левой стороне картины состоит из двух частей: полторы строки крупных иероглифов — это, собственно говоря, двадцать восемь слов четырехстишия, записанного подряд (то есть так, как это принято в Китае, а не разбитого на строки, как это делается сейчас в европейской поэзии). Начало стиха — правая строка. После второй левой полустроки идут более мелкие знаки, записанные в две колонки, тоже вертикальные и начинающиеся справа, — это и есть собственно колофон. Рядом, на самом краю картины, две печати одна под другой (на картине они бросаются в глаза своей яркой киноварью); они тоже относятся к колофону.

Рассмотрим теперь текст колофона, так как он содержит обязательную информацию.

Ниже даются перевод и комментарии двух строк, написанных скорописью — цаошу (буквально: «травяное письмо»).

### Колофон

Транскрипция	Перевод	Комментарий
	(1-я строка)	
Ван Вэй	Ван Вэй	известный поэт, каллиграф и живописец (698—759), первый представитель живописи ученых, то есть занимающихся литературой и другими искусствами
цзю жи	девять (девятый) дней	собственно говоря: девятого дня девятого месяца, то

и	память (помнить, вос- поминание)	есть — «относящийся к осен- нему празднику», «осенний праздник» — семейный празд- ник
Шань чжун	Шань[дун] середина (срединный)	два слова — стяжение фразы: «средняя местность провин- ции Шаньдун»
сюн ди	(его) старший брат (его) младший брат	два слова для обозначения понятия «брат» или «братья», то есть здесь: «его братья» использовать
цзо юй	делать я (мне)	то есть: чтобы мои чувства...
и	(2-я строка)	служебное слово соответ- ствует показателю творит. пад.
Фань Куан	Фань Куан	известный живописец (работал между 990 и 1030 гг.), один из наиболее часто упоминаемых мастеров пейзажа
би и	кисть намерение(м)	стяжение слов «кисть» и «на- мерение», «мысль»; означает: «каллиграфический (живо- писный) стиль»
се	(на)писать (пишу)	слово с двойным значением, может означать и «нари- совать»
чжи	те (тех)	то есть: мои чувства и чув- ства, выраженные (в стихо- творении) Ван Вэя
Цин сян	Цинсян	название местности в про- винции Цзянсу, постоянный эпитет следующего за ним имени: ссылка на место рождения носителя имени.
Цзи	Цзи	монашеское имя, второй член Дао Цзи («Путь по- может»)

Примерный связный перевод должен выглядеть так:

Ван Вэй в девятый день <девятого месяца> вспоминает своих братьев, а я, используя манеру Фань Куана, в живописном стиле передал мои чувства и чувства, выраженные в стихотворении Ван Вэя.

Цинсянский Цзи

Верхняя печать содержит то же самое монашеское имя, выписанное в полном виде. Значение двух иероглифов второй печати: Ку Гуа («Горькая Тыква») — также монашеское имя, полная его форма — Ку Гуа хэшан, то есть «монах Горькая Тыква».

Колофон (написанный текст и печати) позволяет установить личность художника, автора пейзажа: такими монашескими именами пользовался Чжу Жоу-цзи, родом из Цинсяна, который в истории китайской живописи известен больше под другим (монашеским и одновременно артистическим) псевдонимом — *Ши Тао* («Каменная Волна»); родился около 1630 г., умер после 1707 г. (последняя датированная картина помечена 1707-м годом). О жизни его достаточно знать следующее: он отпрыск боковой ветви императорской фамилии династии Мин, сын наместника одной из южных провинций; был еще ребенком, когда маньчжуры захватили власть в Китае и вырезали всю его семью; мальчика спасли, вывезя из дворца, придворные. Он стал монахом, сторонником буддизма чань (дзэн), долгое время жил в монастыре на горе Лу, который в те времена был одним из известнейших буддийских центров Южного Китая. Много странствовал, в основном — если не считать одной поездки в Пекин — по югу страны. В монастыре обучился живописи, а также, естественно, каллиграфии, познакомился с поэзией.

В конце жизни, будучи уже известным живописцем и каллиграфом, Чжу Жоу-цзи поселился в городе Янчжоу и стал любимцем этого города, разбогатевшего на торговле солью. Монашеское имя «Горькая Тыква» — намек на опалу, на изгнание. Однако это относится только к первой половине его жизни; в девяностых годах он уже был гостем императора в столице. Его трактат «Записи бесед о живописи» («Хуа юй лу») зна-

менит не только тем, что содержит его собственную «арс поэтику»: в нем сформулированы эстетические принципы целой школы живописцев (группа «Восемь корифеев» в городе Янчжоу в XVIII в.).

Значение его как живописца весьма велико: вместе с несколькими другими — отчасти прошедшими и схожий жизненный путь — монахами-живописцами он стал основателем сформировавшегося в конце XVII в. направления, которое отличалось антиакадезмом, смелым новаторством и экспериментаторством. Влияние его сохраняется вплоть до XX в.: даже Ци Бай-ши считает себя его последователем (о чем говорит и слово «ши» — «камень», взятое в качестве части имени).

Упоминание в колофоне Ван Вэя должно свидетельствовать о том, что данный пейзаж по своему содержанию есть не что иное, как живописный парафраз (а не просто иллюстрация) стихотворения Ван Вэя. Вместе с тем автор доводит до нашего сведения, что в отношении живописного стиля он обратился, как к образцу, к Фань Куану. Рассмотрим эти два источника его вдохновения: сначала стихотворение, затем живописный стиль.

### 3

Стихотворение Ван Вэя относится к числу широко известных, хрестоматийных произведений. Это так называемое семисловное (то есть имеющее в строке по семь слов) четверостишие. Оно относится к тем четверостишиям, выражающим настроение, которые так охотно переводились европейскими поэтами, когда китайская поэзия стала известна в Европе.

В Венгрии наиболее популярным стал также этот жанр прежде всего благодаря Костолани. Однако настоящее стихотворение пока не переведено на венгерский язык.

Как и в колофоне, я даю здесь и транскрипцию стихотворения в современном чтении. Если слово имеет несколько значений, в переводе дается лишь то, которое имеется в виду в данном случае и следует из контекста, одно значение я даю и для *потен-вер-бум*.

## Стихотворение:

Транскрипция	Перевод	Комментарий
ду цзай	одинокий находиться где-либо	одновременно в функции предлога «в»
и сян вэй и кэ мэй фэн цзя цзе	чужой деревня в качестве, в роли чужой гость каждый приходится прекрасный праздник	то есть: как     каждый раз приходится на праздник «прекрасный праздник» — праздник осени, о котором идет речь в заглавии
бэй сы цинъ яо чжи сюн ди дэн гао чу бянь ча шу юй шао и жэнь	раз думать родственный далеко знать старший младший всходить высокий место каждый раз вплетать, втыкать ветвь терновника мало один человек	то есть: столько раз   даже из такой дали     «взойти на высокое место (т. е. на гору) и вплести (в волосы) ветвь терновника»: народный обычай эпохи Тан связанный с осенним праздни ком, который был главным поводом для сбора семьи то есть: меньше на одного че- ловека: кого-то не хватает.

Привычное название стихотворения фигурировало в колофоне сокращенно и потому ошибочно. Правильно название звучит так: «Девятого месяца девятого дня вспоминаю о Шаньдун <ских> братьях». По мнению современных комментаторов, местность, которая в эпоху Тан называлась Шаньдун («На Восток от Горы»), соответствует центральной части нынешней провинции Шаньдун, району города Цзинань; это изменение в

названии, уже происшедшее к XVII в., объясняет и невольную ошибку художника.

Современные китайские комментаторы обычно передают стихотворение в первом лице единственного числа. Однако буквальный, подстрочный перевод точнее выражает настроение стиха, его туманный, неопределенный смысл. В оригинале глаголы не имеют ни склонения, ни времени, ни числа, ни лица; это могут быть и глаголы, и существительные. У существительных нет склонения, так что они могут быть, например, и во множественном числе, и в винительном падеже. Прилагательные могут быть и наречиями, и даже глаголами (например, «мало» можно перевести как «отсутствует»). В китайском стихе каждую строку нужно рассматривать как синтаксически завершённую (как одно или иногда несколько предложений).

В полном смысле слова буквальный, подстрочный перевод до сих пор способен пробудить эстетическое чувство. В арсенале средств современной поэзии немало есть и таких, которые научили нас воспринимать даже неорганизованные синтагмы или такие стихи, которые состоят исключительно из инфинитивов — сказуемых. (Вспомним хотя бы стихотворение Ади «Плакать, плакать, плакать», которое, по сути дела, — за исключением двух второстепенных предложений — состоит из инфинитивных глаголов.)

В современном китайском прочтении стиха исчезают и рифмы, архаическое же прочтение могут реконструировать лишь ученые-лингвисты, так что этим прочтением можно пренебречь. Однако если стихотворение записать в привычной для нас форме, то выявятся важные элементы классической китайской поэзии — **мысленные параллели и контрасты.**

Одинокий находится чужая деревня чужой гость

Сколько б ни быть прекрасный праздник столько думать  
родственник

Далеко знать братья всходить высокая гора

Столько раз воткнуть терновая ветвь отсутствовать один человек

*Контрасты:* быть одиноким — сколько б ни быть: безвременность — изменение; чужая деревня — прекрасный праздник; место — время (плохо — хорошо); гость — родственник; одиночество — семья.

*Параллели:* братья — терновая ветвь; семья — символ семейной крепости; и некоторые формальные параллели (глаголы и имена, стоящие на одинаковых местах в следующих друг за другом стихах).

Ничего из этого не сохраняется в логическом, привычном для нашего вкуса переводе:

В чужой деревне одинок чужой гость.

Когда подходит праздник, он думает о близких.

Знает вдалеке: они восходят на высокую гору,

Вплетают в волосы терн, но один из них отсутствует.

Дословный перевод с наибольшей убедительностью дает почувствовать, что главные средства китайской поэзии (как в целом, так и в данном стихотворении) — это многозначность слов, вытекающие из этой многозначности и из «бесструктурности» синтаксиса «уплотнение», «сгущение» значения, а также опирающаяся на эти свойства, но еще и сознательно усиленная эллиптическая конструкция. Эта эллиптическая конструкция дана уже в том, что предложения в стихе вне-временны и безличны. Лишь на основе конвенции мы отождествляем эти глаголы в инфинитивной форме — точнее *потеп-verbun* — с действиями в первом лице. Характерный пример бесструктурности предложений (стихотворных строк) — вторая строка: связь между словами «вдали» и «знать» —случайна, мы не знаем с уверенностью, к кому она относится: к братьям, высокому месту или к самому говорящему. Здесь помогает — парадоксальным образом — многозначность слова «вдали»: его другое значение — «удалившийся от мира, отшельник». Становится, таким образом, понятно, что оно относится к дальности говорящего и его объекта таким образом, что обозначает место нахождения говорящего. Пример сознательной эллиптической конструкции — последние три слова стихотворения — «отсутствует один человек»; лишь из стихотворения в целом мы узнаем, что отсутствует один из вплетающих терновые ветви братьев.

Мы перечислили все, что можно донести в переводе из поэтических средств стихотворения. Разумеется, есть и другие средства, но рассказ о них потребовал бы от читателя знания языка, так что опустим их.

Ссылка в колофоне на стиль Фань Куана станет наглядной в том случае, если мы покажем картину, приписываемую кисти Фань Куана. Независимо от того, действительно она принадлежит Фань Куану или нет, она представляет стиль, который история живописи связывает с именем Фань Куана. Резкие, монументальные контуры темнеющих в высоте горных пиков, которые кажутся очень далекими из-за тумана, клубящегося у их подножий, в долине, иллюстрируют тот постоянный эпитет — Мастер высот и далее, — который дали живописцу современники. Но особенности этого стиля позволяют понять и то стремление к патетике, о котором свидетельствовал и аскетический образ жизни художника: он никогда не состоял на государственной службе, жил в уединении среди гор, занимался живописью и созерцал величие природы.

Таким образом, важнейшие содержательные элементы этого стиля — величие, монументальность, мрачный эмоциональный колорит. Конечно, на картине Ши Тао все это получает подсобное значение, то есть трансформируется: величие означает уважение к семейным узам, монументальность служит для выражения дали, мрачность передает ощущение одиночества. Высокие качества, эстетические моменты здесь проявляются в смягченном, уменьшенном варианте, величественная монументальность переводится в идиллию. Это покажет и дальнейший, более подробный анализ картины, который может быть осуществлен на основе полученных уже данных.

Рассмотрим теперь картину как живописное выражение сформулированного в стихотворении настроения, как парафразу одиночества в день осеннего праздника.

Отдельные элементы стиха фигурируют и на картине: деревня, чужой гость, высокие горы вдали. Картина содержит намек и на терновые ветви. (В красках оригинала есть и цвет осенних листьев. К сожалению, репродукция бессильна это передать.) Собственно говоря,



на картине присутствует осень (даже на репродукции) и в виде клубов тумана. В одном из домов можно увидеть две фигурки, сидящие за столом, перед ними стоит чайник — схематическое изображение гостеприимства.

(Краски на картине находятся в некотором противоречии с мрачным величием стиля Фань Куана. В связи с этим скажем лишь, что одно из новшеств монахов-отшельников XVII в. заключалось как раз в том, что главный жанр «ученых» живописцев, рисунок тушью, они сделали цветным. На китайских пейзажах цвет вначале играл лишь декоративную роль; отшельники положили начало использованию цвета для различения явлений природы.)

Эти повторения, воспроизведение имеющихся в стихе вербальных элементов настроения и обстановки в визуальных знаках — свидетельства того же эллиптического построения, что и в отдельно взятых стихотворении и картине. Пейзаж не изображает стихотворения в целом, всех его образов («братья вплетают в волосы терновую ветвь», «один из них отсутствует»), — но лишь те визуальные элементы, которые порождают данное настроение. Полный комплекс образов дается в стихотворении. Однако картина и сама по себе выражает то же самое настроение, что и стихотворение: одиночество, осень (гость за чаем, туман, окраска крон деревьев) могут быть с большой степенью определенности «вычитаны» из картины в соответствии с условиями знаковой системы и традиций живописи.

Справедливо встает — особенно у человека с европейским складом ума — вопрос: для чего художнику понадобилось писать на картине текст стихотворения? Прежде всего возникает мысль о каких-то параллелях в биографии живописца и поэта. Параллели, конечно, есть. Живший на тысячу лет раньше Ван Вэй был буддистом точно так же, как и Ши Тао, оба выбрали формой своей жизни одинокие скитания, оба занимались и живописью и поэзией (хотя Ши Тао не слишком значителен как поэт). У обоих в жизни, вероятно, были такие моменты, когда одиночество становилось мучительным, отсутствие семьи ощущалось болезненно, — одним словом, избранный образ жизни становился источником страданий.

Однако есть и другая причина. Не только горы нарисованы здесь в определенном традиционном стиле, но и стих написан на картине с помощью одного из архаических типов каллиграфии. (Даже не знающий китайского языка заметит разницу между скорописью собственно колофона и стилизованными иероглифами, которыми выписано стихотворение.) Забота о сохранении традиции, подчеркивание преемственности — такой основополагающий принцип китайской культуры, из магического круга которого не может выйти даже художник, сознательно стремящийся к независимости. Не может потому уже, что художественная ценность его произведений прямо определяется связью с традицией. Ши Тао и сам признавал то, о чем раньше говорил Ван Вэй: тождество, единство лирической поэзии и живописи. Знание стихотворения Ван Вэя и воспроизведение его на картине играет точно такую же роль, что и знание и воспроизведение стиля Фань Куана: художник воспроизводит их, ибо их полагается знать, и признает их своими, так как они выбраны им в качестве образцов из многовекового запаса традиций. С их помощью он дает знать и о своей образованности; выбирая их, присоединяется к определенной традиционной линии. Свою оригинальность он может проявить лишь в этих рамках, в этих границах: он создает не копию, а парафраз. Очертания гор он приспособливает к своим зрительным впечатлениям; в написании стиха пользуется возможностью блеснуть каллиграфическим талантом.

Таким образом, стихотворение на картине — не излишество: по китайским представлениям, оно дополняет картину важной информацией, подключая ее к определенным традициям в живописи, а вместе с тем и в поэзии.

## 6

Картина, таким образом, содержит двойное сообщение: одно — собственно пейзаж, второе — письменный текст. Как мы установили, они дополняют друг друга. Другими словами: они взаимно зависят, предполагают друг друга. Стихотворение Ван Вэя, написанное само по себе, — это только стихотворение Ван Вэя, не более. На-

писанное на картине, своей архаической каллиграфией входя в картину, оно делает более целостной и картину. Изображение само по себе — только один из многих пейзажей Ши Тао, стереотип с осенним настроением. Вместе же со стихотворением оно становится связанным с контекстом традиции, становится документом личности и творчества художника. Картина и стих связаны текстом колофона и печатями, которые дают сведения и о картине, и ее стиле, и о стихотворении, и об отношении между ними. Скромность графического написания колофона также говорит о его посреднической роли: по отношению к стихотворению и к картине колофон — метакommunikативный текст.

Если теперь сопоставить полученные сведения с тем первоначальным впечатлением, которое европейский зритель, не знакомый с китайской живописью и поэзией, может от нее получить, то разница очевидна. Если даже мы не исчерпали все значение и смысл данного произведения, то в приведенных рассуждениях нашли путь к его пониманию, — что дает возможность более глубокого наслаждения картиной.

# СИМВОЛИКА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (К постановке вопроса)

## 1

Историческим итогом античности, ее концом и пределом оказалась Римская империя. Она подытожила и обобщила пространственное распространение античной культуры, собрав в одно целое земли Средиземноморья. Она сделала больше: она подытожила и обобщила идейные основания «языческой» государственности рабовладельцев за целое тысячелетие. В пространстве рубежи империи совпадали с границами греко-римской цивилизации, но по идее они совпадали с границами мироздания — «Зевсова полиса», как выражался Марк Аврелий, глава империи и философ империи в одном лице<sup>1</sup>. Конечным вариантом имперской философии стал неоплатонизм<sup>2</sup>, причем не столько неоплатонизм Плотина, сколько неоплатонизм Прокла<sup>3</sup>, выведший итог всех путей греческой мысли от мифологической архаики до аристотелианской протосхоластики.

Во всех этих случаях итог превращал то, итогом чего он был, в противоположность себе. *Полис*, который мыслится равновеликим миру (уже Рутилий Намациан в начале V в. играл с созвучием латинских слов *urbs* — *город* и *orbis* — *мир*<sup>4</sup>), есть радикальная негация настоящего полиса, которому, по суждению Аристотеля, полагалось непременно быть «обозримым» с вершины его акрополя (*εὐσκόπος*<sup>5</sup>). Все основные компоненты античной цивилизации находят себе место внутри конечного синтеза, но всякий раз на правах метафоры, аллегории, символа, не тождественного собственному значению.

Последней формой конкретно-чувственной «обозримости» *полиса* становится абстрактная «обозримость» империи, ресурсы которой исчислены фиском: *Рим* как *мир*.

Последним гарантом полисной цивилизации становится отрицание полисной свободы, воплощенное в осо-

бе римского императора: цезарь как «друг полисов» (φιλόπολις<sup>6</sup>).

Последней санкцией «языческого» эллинского интеллектуализма становится вера неоплатоников в чудотворные способности своих учителей Ямвлиха и Прокла, в богооткровенный характер текстов Гомера и Платона, в первобытную премудрость ритуала и мифа: диалектика и логика как вид аскетико-магического «очищения».

Из таких реальных «аллегорий» и «катахрез» складывается жизнь, государственность и культура огромной эпохи, неимоверно много давшей последующему развитию. Это факт, перед лицом которого наивно жаловаться на лицемерие государства и упадок культуры, в зловещем соотрудничестве все извративших и выстроивших какой-то мир мнимостей. Тем более не стоит говорить, будто античная культура изменила себе и отеклась от себя<sup>7</sup> в результате широкого восприятия восточных влияний. Действительно, эпоха Римской империи — это время, когда западно-восточный синтез, распространявшийся в период эллинизма вширь, идет вглубь и впервые доходит до самых оснований культуры<sup>8</sup> (раннее христианство — самое значительное, но отнюдь не единственное тому доказательство). При этом в отличие от эллинизма Восток чаще оказывается образцом для Запада. Ритуализация римского придворного обихода идет с оглядкой на сасанидский двор. Сакрализация греческой философии идет с оглядкой на идеализированный и обобщенный образ восточного мудреца — образ, в котором сливаются до неразличимости персидский «маг», индийский гимнософист и египетский «священнокнижник»<sup>9</sup>. Недаром раннехристианские мыслители, особенно живо чувствовавшие знамения времени, так часто вспоминают<sup>10</sup> презрительные слова, вложенные Платоном в уста египетского жреца, будто бы беседовавшего с Солоном в Саисе: «О, Солон, Солон! Вы, греки, вечно останетесь детьми, и не бывать эллину старцем: ведь нет у вас учения, которое поседело бы от времени!»<sup>11</sup>. Все это характерно для эпохи. Но не следует забывать одного: ориентализация античной культуры в последние века существования последней отнюдь не была случайным и внешним относительно сущности античной культуры «вторжением», «засиль-

ем» или «наплывом» некоего чуждого «восточного элемента». Напротив, эта ориентализация явилась логическим завершением путей самой античной культуры, следствием ее собственных внутренних противоречий и слабостей, но также реализацией фундаментального задания, заложенного в ее основах. Если бы тяготение к Востоку как к своей дополняющей противоположности не входило в сущность античной культуры, от античной культуры пришлось бы отлучить, например, Платона: да, христиане все время цитировали вышеприведенные слова сансского жреца, но ведь придумали эти слова вовсе не христиане — придумал их Платон. Со времен Эсхила и «филоварвара» Геродота<sup>12</sup> слова «Европа» и «Азия» были осмыслены греческими поэтами и историками как символ двуединства «ойкумены». Это вовсе не «Запад» и «Восток» из киплингской сентенции, равные себе, довлеющие себе и не желающие знать друг о друге. У Эсхила Европа и Азия изображены как чета родных, хотя и недружных сестер<sup>13</sup>. Иногда противостояние эллинства и восточного «варварства» осмыслялось в образах космического брака<sup>14</sup>. Две половинки мира должны сойтись вместе, чтобы мир снова стал круглым и целым.

В пределах Средиземноморья есть только одно место, где Европа и Азия зримо подступают друг к другу: это область Босфора, Мраморного моря и Дарданелл. Там, у стен Трои, локализовано мифическое начало эллинской истории; отсюда же, как верили римляне, отправился к берегам Италии их родоначальник Эней. Там Ксеркс, царь Востока, перешел в Европу, и Александр, царь Запада, перешел в Азию. Место *начала и предела* — и место *конца*: туда, как в свой изначальный дом, вернулась на своем исходе история античного мира<sup>15</sup>. Символика политической географии — еще одно свидетельство тому, что Константинополь был вполне логичным итогом пути, ведущего через Афины и Рим.

Так был выведен итог; затем настало время для распада и строительства новой цивилизации. Но итог вовсе не был перечеркнут. В продолжение раннего Средневековья (и даже много позднее, вплоть до «осени Средневековья») он стоял перед умственными взорами, как норма и как парадигма, как знак и «знание».

Даже на Западе Римская империя перестала существовать «всего лишь» в действительности, в эмпирии, — но не в идее. Окончив реальное существование, она получила взамен «семиотическое» существование. Варвар Одоакр, низложивший в 476 г. последнего западноримского императора Ромула Августа, не мог сделать одной вещи: присвоить императорские *инсигнии*. Он отослал их в Константинополь «законному» наследнику цезарей — восточноримскому императору Зинону. Победитель знал, что делал. Пусть Италия — колыбель и одновременно последняя территория Западной империи; сама по себе она представляет только совокупность земель и по варварскому праву войны оказывается добычей варваров. Но вот *знаки* упраздненной власти над исчезнувшей империей — совсем иное дело; их нельзя приобщить к добыче, ибо значение этих знаков превышает сферу реальности и причастно сфере должностования. Потому же остготский король Витигис, ведя войну с императором Юстинианом за реальную власть над Италией, приказывает чеканить на монетах не свое изображение, но изображение императора Юстиниана; *знак* власти непрерываемо принадлежит последнему<sup>16</sup>. Знаком из знаков становится для Запада разоренный город Рим. Когда в 800 г. Запад впервые после падения Ромула Августа получает «вселенского» государя в лице Карла Великого, этот король франков коронуется *в Риме римским* императором и от руки *римского* папы. «Священная Римская империя германского народа» — эта позднейшая формула отлично передает сакральную знаковую *имени* города Рима. Это имя — драгоценная инсигния императоров и пап. Поэт XI—XII вв. Хильдеберт Лавардинский заставляет олицетворенный Рим говорить так:

Стерто все, что прошло, нет памяти в Риме о Риме,  
Сам я себя позабыл в этом упадке моем.  
Но поражение мое для меня драгоценней победы —  
Пав, я славней, чем гордец, нищий, богаче, чем Крез.  
Больше дала мне хоругвь, чем орлы, апостол, чем Цезарь,  
И безоружный народ — чем победительный вождь.  
Властвовал я, процветая, телами земных человеков, —  
Ныне, поверженный в прах, душами властвую их<sup>17</sup>.

«Монархия» Данте, написанная в 1312—1313 гг., — свидетельство обаяния, которое было присуще римской имперской идее уже на самом исходе Средних веков.

Так обстоит дело с «концом» Западной империи. Но Восточная империя и вовсе не окончилась; она просуществовала еще целое тысячелетие, превратившись в то, что мы именуем «Византийской» империей. Сами византийцы называли себя не «византийцами», но «ромеями», т. е. «римлянами» (Ῥωμαῖοι). Византийская столица на Босфоре называлась «Новый Рим» (Νέα Ῥώμη).

Следует отметить фундаментальную роль, которую в данном случае играет семиотическая операция *переименования*. Византийский мир начинает и легитимирует свое бытие при помощи ряда переименований.

На месте будущего Константинополя почти тысячу лет существовал греческий городок Византий; но его история была перечеркнута эмблематическим актом «основания» города 11 мая 330 года — Византий должен был кончиться, чтобы Константинополь мог начаться. Поэтому в идее византийская столица выросла *как бы* на пустом месте, и если эмпирически это было не так, идея этим только подчеркнута. Византий мыслится не тождественным себе, но тождественным Риму. При этом название «Константинополь» — позднее и неофициальное. По сути дела, этот город не имеет *имени*, а только *титул* — «Новый Рим». (Наименование, которое дали ему наши предки, как городу царей и царю городов, — Царьград — тоже представляет собой титул.)

Греки и малоазийцы, славяне и армяне, говорившие по-гречески, никогда не выдавшие Италии, обычно не питавшие к «латинянам» добрых чувств<sup>18</sup>, переименовывают себя как носителей имперской государственности в «римлян»<sup>19</sup>. Вспомним, что в античные времена Рим отличался от греческих полисов тем, что с несравнимо большим тщанием разрабатывал официальную и официозную<sup>20</sup> эмблематику инсигний и регалий (особые виды тоги для каждого гражданского ранга, сословия и положения, курульное кресло и ликторские фасции в строго отмеренном числе, золотое кольцо «всадников» и т. п.<sup>21</sup>). Этот римский стиль эмблематики оказал существенное воздействие на религиозную эмблематику христианской церкви<sup>22</sup> и политическую эмблематику



византийской монархии<sup>23</sup>. Римляне долго культивировали вкус к инсигниям и титулам, и в конце концов самое имя «римлян» стало в Византии титулом и инсигнией...

Уже начало византийской государственности, выразившее себя в церемонии переноса столицы в «Новый Рим» (и, если угодно, в крещении Константина Великого незадолго до его смерти), — уже это начало отличается от событий, положивших начало другим империям, как символический акт отличается от реального. Там «в начале» были войны и завоевания, здесь — прежде всего *церемония*. Византийская империя и ее столица на Босфоре — словно ребенок, применительно к которому в счет идет не дата рождения, а дата крещения. Поразительно, что в «этиологической легенде» о начале Константиновой империи, т. е. в рассказе Евсевия о видении Константина, речь идет не о чем ином, как о *знаке, знаменн и знамении*: *In hoc signo vinces*.

## 2

Нельзя не видеть, что тяготение к эмблематике стимулировалось политическим феноменом раннесредневекового монархизма.

Ряд аспектов связи между тем и другим сразу бросается в глаза.

Общеизвестно, что придворная жизнь и придворная эстетика времен Константина I и Юстиниана I (явившие собой норму и образец для всего, что было в Средние века «имперским»<sup>24</sup>) потребовали небывало прочувствованного отношения к инсигниям и регалиям<sup>25</sup>, а также к *униформам*. Эстетика униформы принципиально схематизирует образ человека: получается *схема* и *схима* (по-гречески одно и то же слово *σχῆμα*). Схолярии, составлявшие репрезентативное окружение Юстиниана, поражали взгляд своей великолепной и притом абсолютно единообразной одеждой: белая туника, золотое ожерелье, золотой щит с монограммой Иисуса Христа, золотой шлем с красным султаном и т. д.<sup>26</sup> На противоположном полюсе ранневизантийского общества бедная одежда монахов пустыни тоже представляет собой «*схиму*»: единообразную «ангельскую» униформу<sup>27</sup>. Наконец, образы *Ecclesiae triumphants* на мозаиках Равенны тоже отмечены чертой униформированности:

ангелы в апсиде Сан Витале, кортеж святых дев на северной стене Сан Аполлинаре. Ангелы — это схолярии небесного двора, как святые девы — его придворные дамы. Каждый небесный «чин» (*ordo*, τῆξις) имеет подобающую ему «схиму». Таков закон иерархии.

При всяком монархическом режиме «социальное пространство» в той или иной степени наполнено разного рода знаками, означающими присутствие персоны монарха, будь то живописные изображения монарха<sup>28</sup>, монеты с его отчеканенным ликом и его именем<sup>29</sup>, штандарты, монограммы и т. п. Но дело в том, что сама эта «персона» мыслится как знак — *знак имперсонального*. Она *репрезентативна*, ее присутствие есть *представительство*. Как и другие личности, и даже в еще большей степени, личность государя должна быть схематизирована безличной «схимой».

Если это можно сказать о любой монархии, то в особенной мере — о христианской теократии Юстиниана I или Оттона III (как позднее — о христианской теократии Филиппа II). Монарх, в котором видят попросту властного человека (каков греческий полисный «тиранн»), или «попросту» земного бога (каков Александр Великий), может позволить себе вести себя более или менее непринужденно. В обоих случаях предполагается, что между его бытием и его значением нет противоречия. Совсем иное дело — теократическая идея средневекового христианства. С точки зрения этой идеи, монарх сам по себе есть только человек (недаром же христианские мученики проливали кровь за отказ поклониться божественному цезарю)<sup>30</sup>; но, с другой стороны, власть над людьми не может принадлежать человеку и принадлежит только богу (и богочеловеку Христу как единственно правомочному «царю» верующих — продолжение ветхозаветной темы «царя Яхве»). При таких условиях небожественный монарх может «участвовать»<sup>31</sup> в божественной власти как ее живая икона и эмблема<sup>32</sup>, так что все его бытие становится церемониалом: это *формальная экзистенция* в самом строгом смысле слова<sup>33</sup>.

Аммиан Марцеллин описывает ритуализированное поведение императора Констанция (337—361) то в образах трагической сцены, так что Констанций оказывается *актером*, представляющим самого себя («котурн

императорского авторитета»<sup>34</sup>), то в образах искусства скульптуры, так что Констанций оказывается *своим собственным скульптурным портретом* («словно изваяние человека» — «*tamquam figmentum hominis*»<sup>35</sup>). Как подобает знаку, изваянию, иконе, Констанций тщательно освобождает и очищает свое явление людям от всех случайностей телесно-естественного. «Словно изваяние человека, он не вздрагивал, когда от колеса исходил толчок, не сплевывал слюну, не почесывал нос, не сморкался, и никто не видел, чтобы он пошевелил хоть одной рукой»<sup>36</sup>. «Никто никогда не видел, чтобы он на людях высморкался, или сплюнул, или пошевелил мышцами лица»<sup>37</sup>. Так и должен вести себя государь, которому внушено, что по своей личности (в реальном плане) он всего лишь грешный человек, но по своему сану (в семиотическом плане) репрезентирует трансцендентное «величество» (*maiestas*) бога. «Автократор» — образ чего-то иного, а именно «Пантократора». «Священный» дворец — образ чего-то иного, а именно неба («иное» небо<sup>38</sup>).

Одетые в белое придворные евнухи — опять-таки образ чего-то иного: одетых в ризы света (и тоже не имеющих пола) «ангелов служения»<sup>39</sup>. Это уже не древняя концепция непосредственной божественности монарха — это средневековая концепция соотнесенности персоны монарха со сферой божественного на правах живого знака или живого образа<sup>40</sup>. Как поясняли компетентные византийские теоретики образа, «образ есть подобие, знаменующее собой первообраз, но при этом *разнствующее* с первообразом; ибо не во всем образ подобится первообразу»<sup>41</sup>.

Бытие образа и его значение принципиально разведены. Только один вполне уникальный «образ» божественного «первообраза» (*ἄρχετυπο* — «архетипа») мыслится абсолютно «истинным», то есть по своей природе тождественным собственному значению и постольку не включающим в себя никакой тени «кино-сказания»: «живой и по естеству своему верный образ незримого бога — это сын бога»<sup>42</sup>. Соответственно единственный абсолютно «истинный» образ небесного царства бога — эсхатологическое царство Христа на земле. Лишь Христос — безусловно легитимный властелин, и не только небесный, но и земной властелин: «дана мне всякая

власть (ἐξουσία — «полномочия») на небе и на земле».<sup>43</sup> Всякая иная власть рядом с этой безусловностью условна, как условен знак. Император может властвовать лишь как «временно исполняющий обязанности» Христа, его заместитель и наместник, вице-Христос<sup>44</sup>. (Вспомним, что титул верховного главы мусульман — *халиф* — имеет то же самое значение *заместитель*, *наместник*: тот, кто замещает отсутствующего среди людей Мухаммеда). По праздничным дням византийский василевс имел право восседать только на левом, пурпурном сиденье трона, между тем как более почетное правое и золотое сиденье было многозначительно оставлено пустым — для Христа. Это очень важно: священный трон императора мыслился священным, собственно говоря, как знак принципиально *пустого* «престола уготованного», на который в конце времен воссядет единственный правомочный владыка — Христос (ср. иконографию так называемой Етимасии<sup>45</sup>).

Взгляды раннего Средневековья на природу государства и власти парадоксальны и могут быть до конца поняты лишь в контексте парадокса христианской эсхатологии, раздваивающей мессианский финал истории на «первое» и «второе» пришествие Христа. Уже через первое пришествие человеческая история мыслится преодоленной («Я победил мир»<sup>46</sup>), снятой и разомкнутой на «эсхатон», принципиально вступившей в «последние времена»<sup>47</sup> — однако лишь «невидимо», вне всякой наглядной очевидности; в эмпирии она продолжает длиться, хотя под сигнатурой конца и в ожидании конца<sup>48</sup>. «Παράγει τὸ σχῆμα τοῦ κόσμου τούτου», praeterit *figura* huius mundi, «преходит образ мира сего»<sup>49</sup> — именно *преходящий*, выведенный из тождества себе мир людей осознается как «схима» и «схема», как иносказательная «фигура», как «образ», отличный от первообраза — как аллегория. Промежуток внутренне противоречивого *уже-но-еще-не*<sup>50</sup> между тайным преодолением мира и явным концом мира, образовавшийся зазор между «невидимым» и «видимым»<sup>51</sup>, между смыслом и фактом — вот идейная предпосылка для репрезентативно-символического представительства христианского автократора как государя «последних времен». Уже Тертуллиан, ненавидевший языческую Римскую империю, верил, что это последний устой человеческой истории,

что конец Рима будет концом мира и освободит место для столкновения потусторонних сил. Тем охотнее усматривали в Римской империи заградительную стену против Антихриста и некое эсхатологическое «знамение», когда эта империя стала христианской. Оттон III (983—1002), полувизантиец на троне германских императоров «Римской» империи Запада, особенно серьезно считался с перспективой оказаться последним императором всех времен (в связи с концом первого тысячелетия христианской эры) — и потому в наибольшей степени ощущал себя *christomimetes*: «мимом», представителем, исполнителем роли Христа. Отсюда контрасты самопревозношения и самоуничужения: придворные художники окружали его церемониально-стилизированный, гиператический, доведенный почти до иероглифа образ атрибутами самого Христа<sup>52</sup> — и он же смиренным жестом слагал знаки власти у ног италийского аскета Нила, как актер, подчеркивающий различие между своей ролью и своей личностью.

Эстетика эмблемы — *необходимое соединительное звено* между философским умозрением и политической реальностью эпохи.

Идеология священной державы (то, что немцы называют *Reichstheologie*) и христианская идеология были сцеплены этим звеном в единую систему обязательного мировоззрения: а между тем дело шло о двух различных идеологиях с различным генезисом и различной сутью, вовсе не утерявших своего различия даже на византийском Востоке, не говоря уже о латинском Западе<sup>53</sup>. Они не могли «притереться» друг к другу без серьезных и продолжительных «трений» (официозное арианство в IV в., официозное монофелитство в VII в., официозное иконоборчество в VIII—IX вв. как ряд последовательных попыток преодолеть идею церкви во имя идеи империи — и оппозиция Афанасия, Максима Исповедника, Феодора Студита как ряд последовательных попыток субординировать идею империи идее церкви<sup>54</sup>).

Император Запада вел спор с папой за право быть единственным *наместником* власти Христа — и в конце концов проиграл этот спор. Даже император Востока вел спор с иконой за право быть единственным *образом* присутствия Христа — и тоже проиграл спор. Тяжба шла о праве быть *держателем символа*. Но и примирение

имперской идеи с христианской идеей, их сопряжение в единую систему «правоверия» могло происходить всякий раз *только при медиации платонически окрашенного символизма*.

Христианство как таковое было для империи лишь знаком (еще раз: «In hoc signo vinces»).

Империя как таковая тоже была для христианства лишь знаком (еще раз: «изображение и надпись» на евангельском динарии кесаря — и обреченная прейти «схема» и «фигура» мира сего).

Описание христианских тем в образах имперской государственности или имперских тем в образах христианской теологии — общее место литературы раннего Средневековья (а также всего, что «литературно» в искусстве раннего Средневековья). Но это явление оказалось возможно не в последнюю очередь потому, что над литературой раннего Средневековья господствует фундаментальный поэтический принцип *пара-болы* и *пара-фразы* (что связано с фундаментальным мировоззренческим принципом *пара-докса*<sup>55</sup>, хотя в силу специфики эстетических форм сознания не может быть с ним отождествлено).

*Παραβολή* — по буквальному значению *возле-брошенное-слово*: слово, не устремленное к своему предмету, но блуждающее и витающее *возле* него; не называющее вещь, а скорее *загадывающее* эту вещь (ср. утверждение новозаветного текста, что до окончания этого «эона» мы видим всё только «через зеркало в загадке» — δι' ὁπίστρον ἐν αἰνίγματι<sup>56</sup>).

*Παράφρασις* или *μεταφρασις* — по буквальному значению *пересказывание*: ино-сказательное высказывание *того-же-по-иному*, «пере-ложение» смысла из одних слов в другие<sup>57</sup>.

Чтобы познакомиться с этим поэтическим принципом, приведем в буквальном переводе несколько строк из одной «парафразы», которая в каждом отрывке своей словесной ткани предстает перед нами как *парабола* — и как *парадокс*. Этот текст принадлежит одному из самых продуктивных, влиятельных и типичных для своей эпохи поэтов, работавших на переломе от античности к Средневековью, а именно Нонну Панополитанскому. Отрывок взят наугад из «Переложения Евангелия от Иоанна», парафразирующего новозаветный материал в

метрических и фразеологических формах античного эпоса; речь идет о Иоанне Крестителе.

...В пчелинопастищной пустыне  
был некий гороскиталец, горожанин безлюдной скалы,  
вестник начального крещения; имя же ему —  
божественный народохранитель Иоанн... <sup>58</sup>

В такой системе поэтики анахорета можно и должно назвать «горожанином» <sup>59</sup> безлюдной скалы» именно потому, что его жизнь на «безлюдной скале» предельно не похожа на жизнь горожанина в людном городе; это не ассоциация по смежности — это ассоциация по противоположности. Вспомнив вошедший в поговорку курьез из области античного этимологизирования, хочется воскликнуть: *Canis a pop canendo!* Конечно, перед нами самая последняя, сверхцивилизованная стадия тысячелетних путей античной риторики, ее приход к своему концу, к своему пределу — доведение себя самой до абсурда. Но одновременно это ее возврат к своей первоначальной невинности, к самому первобытному и первозданному, что может быть <sup>60</sup>, — к поэтике *загадки*. Мы сказали «загадка» и сразу поставили себя в необходимость охватывать взглядом два различных плана: мировоззренческий и формально-жанровый. В мировоззренческом плане *αἰνυμῖνα* («загадка», «энигма») — одно из самых ходовых и ключевых понятий средневековой теории символа. Предполагалось, что существенное преимущество церкви как держательницы «истинной веры» и состоит в том, что она в отличие от «неверных» *знает разгадку*: разгадку загадки мироздания, неведомую язычникам, и разгадку загадки Писания, неведомую иудеям. Вверенные ей «ключи царства небесного» — это одновременно *ключ* к космическому и скриптуральному *шифру*, к двум видам *текста*: к универсуму, читаемому как энигматическая *книга* <sup>61</sup>, и к «Книге», понимаемой как целый универсум — *universum symbolicum*. (В этом смысле можно сказать, варьируя уже сказанное в поисках новых смысловых моментов, что для христианства «как такового» политическая реальность римско-ромейской империи была только энигмой, ключ к которой — эсхатологическая перспектива «царства божьего»; но в свою очередь для имперской идеологии «как таковой» христианское учение о *gubernatio Dei* было

только энигмой, ключ к которой — порядок вселенской сакральной державы на земле.)

Но наряду с идеологическим планом существует и сохраняет свою автономию формально-жанровый план, в границах которого все выглядит совершенно иначе: энигма — уже не принцип платоновско-христианского идеализма, но «попросту» загадка, то есть нечто до крайности архаическое, народное и общеизвестное, воплощение очень древней стадии словесного искусства. Стихия загадки определяет собой поэзию варварского мира, подступавшего к Средиземноморью с востока и с севера. С замысловатого нагнетания эпитетов, в которых загадан принципиально *не названный* предмет, начинается почти во времена Нонна доисламская арабская поэзия<sup>62</sup>. С «кеннингов», т. е. хитроумных и многосложных переименований предмета, начинается позднее германско-скандинавская поэзия<sup>63</sup>. Приведенное выше обозначение Иоанна Крестителя у Нонна можно с некоторой долей метафоричности назвать «кеннингом» в грекоязычной поэзии<sup>64</sup>. Историки литературы не раз жаловались на «варварский» характер вдохновения Нонна, далеко ушедшего от эллинской «меры» и «ясности», как и следует ожидать от первого «византийца» и постольку экс-эллина<sup>65</sup>. Но в свете всего сказанного эпитет *варварский* неожиданно приобретает позитивное наполнение и превращается из неопределенной укори́зны в некое подобие конкретной характеристики. Нонн творил *варварскую* поэзию, потому что был чутким современником великой эпохи варваров. Но важно увидеть, как сходились крайности: между позднеантичной изощренностью и архаикой варварской магии слова, между «высоколобым» философским символизмом и народной приверженностью к нехитрой игре в загадки<sup>66</sup> оказывалось куда больше точек соприкосновения, чем это может представиться поверхностному взгляду. Если бы это было не так, великий идеологический и культурный синтез Средневековья — духовный коррелят «феодального синтеза» — оказался бы немыслимым. Ибо суть синтеза и состоит во *вторичном* «приведении к общему знаменателю» ценностей, традиций и тенденций, генетически имеющих между собой мало общего<sup>67</sup>, — примерно так, как в архитектурном целом константинопольской св. Софии эстетически соотнеслись друг с



другом и со всем своим новым окружением восемь мраморных колонн, извлеченных из руин Эфеса, и восемь порфировых колонн, извлеченных из руин Баальбека.

Вернемся к нашей теме — к «общему знаменателю» между имперской символикой и христианской символикой, который сам был в известном смысле *символическим*, хотя сравнительно успешно выполнял социальные функции действительного. Эстетическое соотнесение христианских тем с имперскими образами или имперских тем с христианскими образами осуществлялось, как уже сказано, на основе парадоксальной и постольку «антиэстетической»<sup>68</sup> эстетики контраста между знаком и значением знака. Для нашего восприятия дико, что евнухи императорского дворца могут быть ассоциированы с небесными ангелами. Для нашего восприятия нисколько не менее дико, что страдания Христа на кресте могут быть ассоциированы с «чернильной» прозой императорской канцелярии, — и притом у такого замечательного поэта, вполне чуждого бездушной придворной риторике, как Роман Сладкопевец (IV в)! Метафора развернута до конца: кровь Христа — это пурпурные чернила (еще одна официальная привилегия византийских государей, не только носивших пурпур, но и писавших пурпуром), а его окровавленное тело, сплошь «исписанное» рубцами от бичей и ранами от гвоздей и копья, — папирусная хартия. «Я макаю калам», — говорит у Романа Христос Петру, — «и пишу грамоту о даровании милости на вечные времена»<sup>69</sup>. Сравнение рубцов от розог с письмом или орнаментом в другие эпохи встречается на правах жестокого, гротескного и циничного юмора<sup>70</sup>. Но для ранневизантийского поэта здесь не только нет и тени юмора, но присутствует самая безусловная серьезность<sup>71</sup>. Стоит ли, однако, удивляться? Не так ли еще евангельские притчи делали расчетливую уловку недобросовестного домоправителя символом христианской *ἀγαπή*<sup>72</sup>, а поведение «неправедного» судьи, который «бога не боялся и людей не стыдился», но вынужден был против воли заняться делом неотвязной просительницы, — символом божественной *πρόνοια*<sup>73</sup>? По объяснению Псевдо-Ареопагита, резкие несоответствия между достоинством смысла и недостойнством знака допускаются, чтобы напомнить различие между знаком и означаемым<sup>74</sup>. Еще раз вспом-

ним тезис о неполноте соответствия между образом и первообразом (ср. выше стр. 316 и примечания 41 и 42). Для эстетики раннего Средневековья двуединство христианской и имперской идеологий есть как бы энигма энигм и парабола парабол, отбрасывающая свою тень на все остальные «загадки» и притчи». Священная держава — это знак, «знамение времени»<sup>75</sup> (эсхатологического времени). Но и Христос — знак себя же самого, «знамение Сына Человеческого»<sup>76</sup>, и притом «знамение пререкаемое» (σημεῖον ἀντιλεγόμενον)<sup>77</sup>, то есть такое «знамя»<sup>78</sup>, перед лицом которого осуществляет себя как верность, так и неверность. Оно, это знамя, своим присутствием делает возможным как акт преданности, так и акт предательства, как «следование»<sup>79</sup>, так и оспаривающее «пререкание» (ἀντιλεγόμενον!), вынуждая и «верных» и «неверных»<sup>80</sup> проявить себя в качестве таковых и постольку осуществляя некий «суд»<sup>81</sup>. Древнее латинское слово sacramentum в раннехристианском обиходе примененное к церковным таинствам (греч. μυστήρια), по своему исходному смыслу означает солдатскую присягу (sacramentum militiae — уже у Цицерона). Ранние христиане называли язычников тем же словечком pagani, каким римские солдаты называли штатских и «шпаков» — людей, не знающих долга воинской верности перед лицом смерти<sup>82</sup>. Но этого мало. Как акт преданности, так и акт предательства облакаются в форму знака, притом нередко одного и того же знака. Например, поцелуй есть «знак» для выражения любви, верности и преданности; от соприкосновения со сферой сакрального его «знаковость» становится ритуальной и церемониальной. Предвосхищая отношения, к которым только шел «феодальный синтез», мы могли бы сказать, что поцелуй — это hommagium. Но Иуда именно поцелуй превращает из акта «оммажа» в акт «фелонии», в предательский знак, подаваемый врагам<sup>83</sup> и заключающий в себе, так сказать, всю субстанцию предательства<sup>84</sup>. Природа знака амбивалентна и требует строгого «различения» (διάκρισις, discretio). Есть знамения (σημεῖα) Христа, но есть знамения (σημεῖα) Антихриста<sup>85</sup>. Есть «печать Агнца», положенная на чело «верным», чтобы запечатлеть их верность<sup>86</sup>, и есть «начертание Зверя», положенное на чело и правую руку отступникам, чтобы запечатлеть их отступничество<sup>87</sup>.

Описываемая система миропонимания предполагает, что решающее событие выбора (завершающееся в эсхатологической перспективе) происходит «по знаку» и «перед лицом» знака, в свою очередь осуществляя себя в знаковой форме; но выбирать можно между вещами противоположными. Человек поистине обязан быть, как этого требовал на заре новой эпохи языческий философ-неоплатоник Порфирий, «знающим значение знаков и знамений», или, если угодно, «семиотиком» (σημειωτικός)<sup>88</sup>.

И в заключение вернемся к только что намеченной теме: к связи между идеей *знака* и идеей *верности*. Эта связь важна для нас именно потому, что она далеко не во всякой системе идей имеет столь определенный и столь определяющий характер. В ней лежит критерий идейной и социальной специфики того единственного в своем роде подхода к символу, который сложился в христианской традиции синхронно с самыми первыми этапами «феодалного синтеза».

Вообще говоря, любое религиозное и тем более мистическое сознание принуждено создавать для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы описывать свое «неизрекаемое» содержание<sup>89</sup>; это так же характерно для христианской литургии, как для Элевсинских мистерий, так же присуще византийскому богословию, как даосской, или буддийской, или индуистской мистике. Если иметь в виду только эту универсальность символического языка, легко проглядеть существенное различие между историческими типами и «стилями» символики. Поэтому подчеркнем, что для христианской традиции самый главный акцент лежит не на психофизическом воздействии сакрального знака на глубины подсознания (ср. роль «мандалы» и других «янтр» в восточной практике медитативной концентрации); он лежит также и не на атмосфере тайны и «окультиного» намека на сокрываемое от непосвященных (ср. роль символики мистерияльных и гностических сообществ от Элевсина до новоевропейского масонства). Разумеется, элементы того и другого могут быть без труда выявлены в сложном составе христианской традиции (раннехристианская «disciplina arcana», позднее модифицирующаяся в мистико-аскетических системах поведения<sup>90</sup>), но их модальность внутри

христианской символики как целого всякий раз определяется центральным аспектом этого целого: сакральный знак и символ есть *знамение*, требующее *веры* (как доверенности к «верности» бога<sup>91</sup>), и одновременно *знамя*, требующее *верности* (как ответа на «верность» бога)<sup>92</sup>. Выше было отмечено, что понятия знака и знамени (боевого значка) передаются в древнееврейском, древнегреческом и латинском языках одинаково (см. примечание 78). Но понятия «веры» и «верности» также приравнены в этих языках (евр. *‘aemīpah*, греч. *πίστις*, лат. *fides* означают то и другое). Выраженная в сакральном знаке «тайна» есть в христианской системе идей не столько эзотерическое достояние немногих, сберегаемое от толпы, сколько военная тайна, сберегаемая от *врагов*<sup>93</sup>. «Ὁὐ μὴ γὰρ τοῖς ἐχθροῖς σου τὸ μυστήριον εἶπω (ибо я не поведаю врагам Твоим тайну)», — обещает верующий («верный») в одном византийском песнопении<sup>94</sup>. Место мистериально-гностиической оппозиции посвященные/непосвященные<sup>95</sup> заступает совсем иная оппозиция соратники/противники; в число последних включены «враги зримые и незримые» — люди и бесы. Для онтологического нейтралитета не остается места. Поэтому два евангельские изречения, нередко воспринимаемые как выражение двух противоположных точек зрения («терпимой» и «нетерпимой»), на деле имеют совершенно идентичный смысл. «Кто не против вас, тот за вас»<sup>96</sup>; но «кто не со Мною, тот против Меня»<sup>97</sup>; всякий, кто не становится под одно «знамя» (*σημεῖον*), тем самым обязывается верностью другому «знамени». «Знамя» стоит против «знамени», и «знамение» против «знаменания». «...И явилось в небе великое знамение: жена, облеченная в солнце... И другое знамение явилось на небе: вот большой красный дракон с семью головами и десятью рогами...»<sup>98</sup>. Настоящее состояние бытия — священная война, «меч и разделение»<sup>99</sup> во всем «видимом и невидимом» космосе, и человек участвует в этой войне как «верный» или «неверный» воин (тема *militia Christi*). «Боязливых же и неверных... участь в озере, горящем огнем и серою: это смерть вторая»<sup>100</sup>. «Языческие» религии Средиземноморья могли грозить участью отверженного «нечестивцам», «презрителям богов»<sup>101</sup>, т. е. нарушителям культовых норм, но не «боязливым и не-

верным», не предателям в священной космической войне; и это постольку, поскольку они не принимали достаточно всерьез представления о войне бога, которую ведет человек — дружинник бога, обязанный ему не только почтением, но прежде всего воинской верностью<sup>102</sup>. Любой «языческий» бог помогает своим любимцам или почитателям, когда те ведут войну. Что ему делать несвойственно, так это *вести свою собственную войну*, вербуя ради своего дела людей. Конечно, гомеровская Афина стоит за дело ахейцев, но разве гомеровскому Агамемнону или Ахиллу пришло бы в голову вообразить, что они стоят за дело Афины? Но уже в древнейшем памятнике ветхозаветной словесности, которым располагает наука, — в «Песни Деворы» (XII в. до н. э.)<sup>103</sup> — речь с полной серьезностью идет о войне за дело Яхве. У древних евреев была даже «Книга войн Яхве», утраченная, но цитируемая в библейских хроникальных текстах<sup>104</sup>. Девора именно ведет войну Яхве; она не просто поклонница этого божества, но одновременно его воительница и дружинница; она проклинает Мероза за то, что они «не пришли на помощь Яхве»<sup>105</sup>. За столь архаической «Песнью Деворы» уже стоит идея «завета» или «союза» (b'rit) между Яхве и его «верными». В контексте этой идеи каждый сакральный знак есть именно «знак завета»<sup>106</sup> — обещание и удостоверение взаимной воинской верности полководца-бога и дружинника-человека. Отсюда ведет исторический путь к новозаветной символике воинствования «не против крови и плоти, но против Начал, против Властей, против Космократоров тьмы века сего, против духов злобы поднебесных»<sup>107</sup>. Евангельская «священная история» трактует не просто о «благочестии», но о верности (предлагаемой верности бога и требуемой верности человека); именно *постольку* она есть рассказ о неверности. В ней необходима фигура Иуды: возможность падения в бездну предательства и вероломства, подобного воинской измене (а не просто «нечестия»), — одна из универсалий всего бытия «христианского воина». Еще шире тема неверности, апостазии, узурпации дана в прологе к четвертому Евангелию: «Пришел к своим, и свои Его не приняли...»<sup>108</sup>. «Пререкаемый», оспариваемый сакральный знак мыслится воздвигнутым в гуще боя, на глазах у друзей и врагов, для вооду-

шевления первых и «ожесточения» вторых. Характерна пластическая выразительность такого символа, как Распятие: тело до конца «явлено», развернуто как знамя, раскрыто как книга — и поднято над головами как знамя и как книга. Сходный облик имеет так называемая Оранта (фигура с распростертыми и поднятыми в молитвенном усилии руками). Стоит сравнить эти образы с иконографией Будды, чтобы ощутить контраст.

Вспомним, что социально-идеологическим содержанием огромной эпохи, обозначаемой как «раннее Средневековье», был долгий и противоречивый переход от античного общества граждан-рабовладельцев к феодальной иерархии сеньоров и вассалов, от порядка собственников к порядку «держателей», от этики государственности к этике личного служения и личной верности. Понятно, что специфика христианской символики (и шире — библейской символики) как символики личной верности облегчила ее функционирование в качестве ядра идеологического «феодального синтеза». При своем возникновении христианство было крайне далеко от того, чтобы быть феодальной идеологией; но религией личной верности и «дружинной», «воинской» службы богу оно было всегда. Эта его сторона была очень живо воспринята в эпоху становления феодализма. Древнесаксонский эпос «Гелианд» прочувствованно описывает Христа как раздающего дары конунга («the rikeo Krist»), апостолов — как верных дружинников («treuhaita man»), Иуду — как воина-изменника («the treulogo»); ключевые слова — *верный* (treuhait) и *вероломный* (treulogo, treulos). Неоднократно отмечалась высокая «семиотичность» феодальной этики как этики *верности*. Христианская религия как религия *верности* тоже повышенно «семиотична» (если угодно, «геральдична»).

<sup>1</sup> Marc. Aurel., IV, 23.

<sup>2</sup> О связи философского синтеза неоплатонизма с государственным синтезом Римской империи ср.: Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 123—127. Порфирий подчеркивает синхронность философской инициативы Плотина с таким политическим событием, как начало правления Галлиена (Porphyr. De vita Plotini, §§ 4, 12).

<sup>3</sup> Патристика, в отличие от современной ей языческой философии имевшая *будущее* и работавшая для будущего, прямо перешла от стоического платонизма каппадокийцев к христианской интер-

претации Прокла у Псевдо-Ареопажита (ср. *G. Mathew. Byzantine Aesthetics. London, 1963, p. 20*). Василий Великий знал Плотина, он использовал отдельные положения Плотина, но по общей структуре мышления оставался «средним» платоником. Прокл, уступая Плотину в творческой гениальности, дал то, чего не дал Плотин: дотошное исчерпание темы в строгой последовательности дефиниций и силлогизмов, эллинскую схоластику — *философию итога как итог философии*. Плотин, хотя и возглавивший в Риме школу, был во многом вольным мыслителем (Джордано Бруно, первый вольный мыслитель Нового времени, приветствовал в нем «своего»); Прокл был по всему складу своей жизни и мысли схолархом и схоластом, поэтому ему принадлежало наступавшее тысячелетие схолархов и схоластов. Прокл, а не Плотин был живым наставником для средневековых платоников вроде Иоанне Петрици — и живым противником для византийских ортодоксов вроде Николая Мефонского (XII в.). Поэтому едва ли благоразумно судить о неоплатонической эстетике как источнике средневековой эстетики исключительно по «Эннеадам» Плотина.

- <sup>4</sup> De reditu suo, 66 (Poetae Latini Minores, rec. Aem. Baehrens, vol. V, Lipsiae, 1883, p. 77). В переводе М. Л. Гаспарова. «...То, что миром звалось, городом стало теперь». («Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V века». М., 1964, стр. 146).

Уже во II в. ритор Аристид говорил о римской ойкумене как о едином полисе (*Элий Аристид. Панегирик Риму. Греч. текст с рус. пер., введением и комментарием И. Турцевича. Нежин, 1907*).

- <sup>5</sup> Aristotelis Politica, IV (VII) 5, 1327 a 1.

- <sup>6</sup> Ср. *Кудрявцев О. В.* Эллинские провинции Балканского полуострова во втором веке нашей эры. М., 1954, с. 9—10, 118—155, 229—243; *Штаерман Е. М.* Кризис рабовладельческого строя в западных провинциях Римской империи. М., 1957, с. 278—293 и 420—448.

- <sup>7</sup> Приведем высказывания двух видных советских историков. «В период нарастающего кризиса античного мира на основе античной идеологии, из осколков античных философских систем, — пифагорейской и платонической, — начинается формирование новых течений, чуждых настоящей античности и восточных по самому своему существу. Таково неопифагорейство и неоплатонизм». (*Утченко С. Л.* Идеино-политическая борьба в Риме накануне падения Республики. Из истории политических идей I в. до н. э. М., 1952, с. 62). «В азиатских провинциях и в Египте... процветает гностицизм, готовится неоплатонизм, но эти течения находятся и за пределами Ахайи и за пределами античной философии: они представляют собой переоценку всех ее основных ценностей» (*Кудрявцев О. В.* Указ. соч., с. 278).

То, что можно сказать о гностицизме, неприложимо к неоплатонизму, воспринявшему платоническое наследие вовсе не в виде осколков, но в виде целостной системы мыслительных импликаций, подлежащих всестороннему эксплицированию (ср. *Лосев А. Ф.* Античный космос и современная наука. М., 1927, с. 522—528 и др.). Поместить неоплатонизм «за пределами» античной философии можно лишь постольку, поскольку итог развития в

определенном смысле находится «за пределами» самого развития. Но такова диалектика всякого развития.

- <sup>8</sup> Ср. нашу статью: *Аверинцев С.* На перекрестке литературных традиций. (Византийская литература: истоки и творческие принципы). — «Вопросы литературы», 1973, № 2, с. 150—183 (главным образом, с. 158—162 и 178—181).
- <sup>9</sup> До какой степени это так, можно видеть на примере довольно серьезного романа Гелиодора «Эфиопики», где в роли «посвященных» выступают гимнософисты Эфиопии (вместе с египетским жрецом Каласиридом, древним товарищем мистагога Зарастро из «Волшебной флейты» Моцарта). Эфиопия для Гелиодора — «что-то вроде Индии» плюс «что-то вроде Египта». Всякий, кто читал Гелиодора, или роман Филострата о маге Аполлонии Тианском, или ориенталистические пассажи Климента Александрийского, мог убедиться, что позднейший масонский и теософский миф о «тайной мудрости» Азии — лишь заключительная фаза вульгаризации и обесмысливания античных попыток подступиться к специфике восточной культуры (в одном стихотворении Пастернака для этого найдена формула: «домыслы втупик поставленного грека»). Ср. *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих принципов). — «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира». М., 1971, с. 206—266 (особенно с. 234—237, 245—246).
- <sup>10</sup> Например, *Clementis Alexandrini Stromata* I, 15 (69, 1); *ibid.*, I, 29 (180, 1); *Eusebii Praeparatio Evangelica*, X, 4, 19; *Theodoretii Graecarum affectionum curatio*, I, 51, etc.
- <sup>11</sup> *Platonis Timaeus*, p. 22 B.
- <sup>12</sup> «Филоварваром» (*φιλοβάρβαρος*) Геродота назвал Плутарх (*De Herodoti malignitate* XII, 1, p. 857 a).
- <sup>13</sup> *Aeschyli Persae*, v. 181—206.
- <sup>14</sup> В 324 г. до н. э. была с величайшей помпой отпразднована свадьба между десятью тысячами солдат Александра Великого и их персидскими невестами. Эллинство — жених, Азия — невеста, и судьбы вселенной требуют их мистериальной встречи: такова символика, не перестававшая сохранять актуальность на закате античности (ср. *Зембатова Н. П.* «Священный брак» эллинизма и варварства в романе Гелиодора «Эфиопика». — «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира», с. 267—279).
- <sup>15</sup> Константинополь лежит на европейском берегу Босфора; с противоположной стороны ему соответствуют обе дополнительные субстолицы — Халкидон и Никея, города вселенских соборов. Между этими тремя городами заключен символический рубеж Европы и Азии.
- <sup>16</sup> Ср. *Procopii Caesariensis De bello Gothico*, III, 33 (B 417, P 543).
- <sup>17</sup> Пер. М. Л. Гаспарова («Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков». М., «Наука», 1972, с. 211).
- <sup>18</sup> Слово «латинянин» (*Λατινός*) становится особенно одиозным в связи с политическими и конфессиональными конфликтами поздневизантийской эпохи; но уже в эпоху Римской империи оно использовалось грекоязычным населением восточных провинций как способ отделить ненавистную этническую природу западного завоевателя от его славного имперского имени «римлянин».



- (При таком снижающем употреблении слова «латинянин» отчетливо выступает функция слова «римлянин» как титула.) Например, около 180 г. н.э. Ириней Лионский расшифровывал апокалиптическое «число Антихриста» 666 как числовое значение слова «Λατίνος». (Irenei Lugdunensis Adversus haereses V, 30, 3; ср. F. Dornseiff, *Die Rätsel — Zahl 666 in der Offenbarung des Johannes*. — «Kleine Schriften» II, Leipzig, 1964, S. 244—247.)
- 19 Специально греки переименовали себя так основательно, что их исконное самоназвание *эллыны* на века исчезает из византийской жизни и словесности, превращаясь в одиозное обозначение «язычников», «нехристей».
  - 20 Наши слова «официальный» и «официозный» недаром восходят к латинскому слову *officiū*, представляющему собой один из центральных терминов древнеримской этики и обозначающему «обязанность» личности перед безличным и сверхличным порядком государства, традиции, общественного мнения.
  - 21 Не случайно церемониал римских аристократических похорон так поразил грека Полибия (ср. классическую характеристику этой церемонии: *Моммзен Т.* История Рима, т. I. М., 1936, стр. 812—814).
  - 22 Достаточно вспомнить, что церковная архитектура усвоила схему римского здания для гласного судопроизводства — так называемой базилики, с ее полукруглой апсидой и возвышением для судьи. О воздействии «триумфальной тематики» на христианскую символику в ранневизантийском (равеннском) искусстве см.: *Лазарев В. Н.* Византийская живопись, М., 1971, стр. 51; ср. также: *Grabar A.* L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936, p. 237—239.
  - 23 Например, столь характерное для византийской жизни резервирование пурпурных одежд и сапожков за императорской особой (по Иоанну Златоусту, «если частный человек возлагает на себя царственное пурпурное одеяние, он и его пособники бывают казнимы за крамолу». — *De anathemate* 3, PG 48, col. 949) восходит к распоряжению Нерона (*Suetoni Nero*, XXXII, 3).
  - 24 Вплоть до Данте, посвятившего Юстиниану восторженные строки своего «Рая» (VI, 1—27).
  - 25 Ср. *Hunger H.* Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur. Graz — Wien — Köln, 1965, S. 74—96.
  - 26 *Pauli Silentiarii Descriptio S. Sophiae*, 257 spp.; *Corippi In laudem Iustini carmen*, III, 167 sqq.
  - 27 Значение, которое придавалось этой униформе, подчеркнуто легендой, согласно которой бывший солдат и основатель киновитского монашества Пахомий (ум. в 346 г.) скопировал ее с одежды явившегося ему ангела. «Ангельскому чину» приличествует ангельская «схима».
  - 28 В поздней Римской империи такие картины выставлялись в общественных местах для общественного поклонения. Культ, воздаваемый им, послужил импульсом для культа икон. (Как рассуждали сторонники иконопочитания, если честь подобает изображению земного царя, то насколько больше — изображению небесного царя.) Ср. *Mathew G.* Byzantine Aesthetics. London, 1963, p. 13, 57—58, 78—93, 96—97.
  - 29 Не одна евангельская апофтегма о динарии Кесаря решает вопрос о прерогативах власти ссылкой на монету, имеющую «изг-

бражение и надпись» носителя власти. Недаром Византия особыми договорами с империей Сасанидов и королевством Хлодвига обеспечила себе исключительное право чеканить для мирового хождения золотую монету с *изображением* и надписью своих императоров (ср. *Gelzer H. Byzantinische Kulturgeschichte*. Tübingen, 1909, S. 79). *Изображение и надпись* — это *лик и имя*; две ключевые категории византийской теории символа. Позднейшая византийская икона — тоже *изображение*, сочетающееся с *непременной надписью*.

<sup>30</sup> Ср. *Verosta St. Johannes Chrysostomus. Staatsphilosoph und Geschichtstheologie*. Graz — Wien — Köln, 1960, S. 186 sqq.

<sup>31</sup> В смысле платоновской концепции μέτερος как тленная вещь «участвует» в своей нетленной «идее».

<sup>32</sup> Описывая празднество в 325 г. по случаю двадцатилетия Константинова правления, на которое император пригласил церковных иерархов (что было еще совсем вновь), Евсевий замечает: «Легко было принять это за образ [εἰκών — «икону»] царствия божия» (Eusebii Historia Ecclesiastica, III, 15).

<sup>33</sup> Ср. *Каждан А. П.* Византийская культура. М., 1968, с. 84—86.

<sup>34</sup> Ammiani Marcellini Regum gestarum XXI, 16, 1.

<sup>35</sup> Ibid., XVI, 10, 10.

<sup>36</sup> Речь идет о триумфальном въезде Констанция в Рим.

<sup>37</sup> Ibid., XXI, 16, 7.

<sup>38</sup> Корипп говорит о посетителях императорского двора: «И они мнят, что обретают в ромейском чертоге иное небо» (Corippi In laudem Iustini carmen III, 244). Фраза предельно льстива — и все же речь в ней идет о «мнимости», которая не тождественна реальности, и об «ином» небе, которое не то, что «настоящее» небо.

<sup>39</sup> «Политические» евнухи, обслуживавшие не гарем, а канцелярию, не были изобретением Византии, они были известны в Китае со времен Цинь Ши Хуанди, в Персии со времен Ахеменидов, даже в императорском Риме при Клавдии, при Нероне, особенно при Гелиогабале и Гордиане. Это само по себе довольно понятно: евнух, лишенный личных семейных привязанностей, а также возможностей лично для себя претендовать на высшую власть, представлялся логическим пределом желательного состояния человека при деспотическом режиме. Но только в Византии произошла странная и невыносимая для нашего восприятия вещь: народное воображение ассоциировало евнуха с ангелом. В византийских легендах люди так часто принимают явившегося им ангела за евнуха, что делается очевидным, насколько они склонны были принимать придворных евнухов хотя бы за «подобие» ангелов.

<sup>40</sup> Устаревший и явно неточный термин «цезарепапизм» все же лучше охватывает суть средневековой имперской идеологии, чем антиисторическая формула А. Циглера: «продолжение единства религии и общественной власти, как оно господствовало на первобытной ступени культуры и в продолжение всей античности» (Ziegler A. W. Die byzantinische Religionspolitik und der sogenannte Cäsaropapismus. — «Münchener Beiträge zur Slavenkunde. Festgabe für P. Diels». München, 1953, S. 97). Ср. *Schneider C.* Geistesgeschichte des antiken Christentums, II. München, 1954, S. 325.

- <sup>41</sup> Ioannis Damasceni De imaginibus oratio, 9 (PG t. 94, col. 1240).  
<sup>42</sup> Ibidem.  
<sup>43</sup> Evangelium secundum Matthaeum, XXVIII, 18.  
<sup>44</sup> Ср. Hunger H. Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur, S. 61—67.  
<sup>45</sup> Ср. ibid., 82—83 (в примечаниях указана дальнейшая литература).  
<sup>46</sup> Evangelium secundum Ioannem, XVI, 33.  
<sup>47</sup> Характерно, что даже во времена позднего Средневековья, когда «от рождения Христова» насчитывали уже до полутора тысяч лет, упорно продолжали говорить в официальных документах церкви о евангельских временах как о «последних временах». Они осмыслились как «последние» не по эмпирии, а по смыслу — по эсхатологическому смыслу.  
<sup>48</sup> «Неправедный пусть еще делает неправду; нечистый пусть еще сквернится; праведный да творит правду еще, и святой да освящается еще. Се, грядущий скоро!» (Apocalypsis, XXII, 11—12).  
<sup>49</sup> I epistola ad Corinthios, VII, 31.  
<sup>50</sup> Ср. Patrides C. A. The Phoenix and the Ladder.—The rise and decline of the Christian view of history. Berkeley, 1964.  
<sup>51</sup> «Видимое» и «невидимое» — фундаментальная оппозиция и дихотомия христианства (при помощи нее, например, описывается универсум в Никейско-Константинопольском символе веры: *ὁρατῶν τε πάντων καὶ ἀορατῶν*). Именно эта дихотомия требует медиации символа или «образа»: «воистину, вещи зримые суть явленные образы вещей незримых» (Dionysii Areopagitae epist. X, PG t. III, 1117).  
<sup>52</sup> Ср. Beckwith J. Early medieval art. London, 1964, p. 106.  
<sup>53</sup> О генезисе характерного для Запада соотношения между имперской и христианской идеологией см. Friend W. C. Martyrdom and Persecution in the Early Church. Oxford, 1965.  
<sup>54</sup> Ср. Dempf A. Die Geistesgeschichte der altchristlichen Kultur. Stuttgart, 1964, S. 258—276.  
<sup>55</sup> Το παράδοξον — одно из наиболее характерных слов в лексиконе ранневизантийской сакральной и мирской риторики. Μυστήριον ξένον ὁρῶ καὶ παράδοξον «тайнство чуждое вижу и невероятное» — это восклицание из Рождественского канона Косьмы Маюмского может служить примером вместо десятков и сотен ему подобных. Такова коренная структура христианского парадоксализма, увиденная через призму греческого риторического темперамента. Мир христианина наполнен исключительно «невероятными» и «недомыслимыми», «странными» и «неисповедимыми» вещами; но так же обстоит дело с миром ратора. Каким бы ни было различие в глубине, внешняя поза и словесная «жестикаляция» недоумевающего восторга обнаруживает неизбежное сходство. В одном из самых выдающихся памятников византийской церковной поэзии VI или VII в. (так называемый «Τῦνος Ἀχάθιστος») говорится: «познать знание незнаемое» (γινῶσιν ὧν οὐκ ᾔδεισαν).  
 Это одновременно очень ответственная формула христианского мировоззрения — и риторическая игра. Ср. доведенную до схемы характеристику христианской образности у английского поэта XX в.: «And our peace is put in impossible things/Where clashed and thundered unthinkable wings/Round an incredible star».

<sup>56</sup> I epistola ad Corinthios, XIII, 12.

<sup>57</sup> Особую роль играли в эпоху перелома от античности к Средневековью и позднее многочисленные литературные эксперименты, основанные на применении к библейскому материалу античных форм, — пересказы Ветхого и Нового Завета языком и размером Гомера или Вергилия. Форма выбиралась, таким образом, не по соответствию теме, а по противоположности к ней, «наперерез» ей, из-за этого как тема, так и форма выступали в несобственном, превращенном виде. Пределом такого подхода были «центоны» на библейские темы — мозаики из стихов или полустихий античных поэтов, вынужденных описывать как раз то, чего *не могли бы* описывать античные поэты; между самостоятельным и контекстуальным значением цитаты возникала рознь, словесный образ двоялся в самом себе, что и придавало игре завлекательность.

<sup>58</sup> Nonni Panopolitani Paraphraseos sancti secundum Ioannem Evangelii 13—16.

<sup>59</sup> Именно «горожанин» (ἀστικός), не «гражданин» (πολίτης)!

<sup>60</sup> Стоит еще раз подчеркнуть (как это в свое время подчеркивалось в работах О. М. Фрейденберг), что риторика Горгия и его последователей была при всей своей «искусственности» тысячей нитей связана с фольклорными традициями, стимулировавшими как раз условность приема и украшенность слова (идеал «безыскусственности» — очень поздний идеал, соответствующий насквозь «интеллигентскому» вкусу античных аттикистов или новоевропейских руссоистов). — На переломе от античности к Средневековью торжество монархической идеи требовало возрождения определенных архетипов фольклора в «превращенном» и постольку *превратном* виде; в этом же направлении шли идеологические искания, работавшие на «феодальный синтез» (термин Б. Ф. Поршнева. — См. его книгу «Феодализм и народные массы». М., 1964, с. 507—518; ср. *Удальцова З. В.* К вопросу о генезисе феодализма в Византии. (Постановка проблемы) — «Византийские очерки. Труды советских ученых к XIV конгрессу византистов». М., 1971, с. 3—25). Патриархально-магические представления о сакральной власти вождя, оттесненные полисной цивилизацией на задний план, приобретали все большую актуальность.

<sup>61</sup> Ср. известную формулу Алана Лилльского, подытожившего тысячелетнюю традицию понимания космоса как книги: «Omnis mundi creatura/Quasi liber et pictura...» («Всякая тварь в мире — как бы книга и картина»).

<sup>62</sup> Вот пример из стихотворения поэта VI в. аш-Шанфары: «...когда на пути перепуганной мчащейся наугад встает бездорожная грозящая...» — имеются в виду последовательно *верблюдица* и *пустыня* (пер. И. Ю. Крачковского. — См. журнал «Восток», кн. 4. М.-Л., 1924, с. 60).

<sup>63</sup> Вот классический пример многочленного «кеннинга»: «тот, кто притупляет голод чайки звона блеска зверя Хейти» — имеет в виду воин: «зверь Хейти» — корабль, «блеск корабля» — щит, «звон щита» — битва, «чайка битвы» — ворон, «тот, кто притупляет голод ворона» — воин (см. *Стеблин-Каменский М. И.* Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях. Пер. А. И. Корсуна. М.-Л., 1963. с. 186—187).

<sup>64</sup> Метафоричность обусловлена исключительно тем, что система перифрастических формул не становится у Нонна стабильной. Но и у него встречаются постоянные, повторяющиеся формулы: например, в его эпосе о Дионисе чуть ли не на каждой странице читатель встречает обозначение глаз как «кругов лика» (*ὀφθαλμοὶ*).

<sup>65</sup> Ср., например: *Kranz W. Geschichte der griechischen Literatur*, 4. Aufl. Leipzig, 1958, S. 541—545.

<sup>66</sup> Популярная «История Аполлония, царя Тирского», имевшая широкое хождение на переломе от античности к Средневековью, заставляет своего скорбящего героя и его неузнанную дочь Тарсию заниматься игрой в загадки с ощущением крайней серьезности такого занятия.

«...И Тарсия сказала:

— Храмина есть на земле, что исполнена звуков прекрасных: Храмина вечно звучит, но безмолвствует вечно хозяин.

Оба в движении бессменном, хозяин и храмина эта.

Если, как ты уверяешь, ты царь своей родины, разреши мою загадку (ибо царю подобает быть мудрее всех).— Поразмыслив, Аполлоний сказал: — Знай, что я не солгал: храмина на земле, исполненная звуков,— это море, безмолвный хозяин этой храмина — рыба, которая движется с морем вместе. — Тарсия восхищается этим объяснением, понимает, что перед нею настоящий царь (!), и задает ему еще более трудную загадку...» (*Historia Apollonii regis Tyrii*, 42. Пер. И. Феленковской.— Поздняя греческая проза. М., 1960, с. 363).

Такое благовоющее, почти умиленное отношение к хитроумию загадки характерно для народного средневекового вкуса; в числе других примеров можно вспомнить древнерусскую (XV—XVI вв.) «Повесть о Петре и Февронии». Праведная дева Феврония, увидев слугу своего будущего мужа, князя Петра, начинает говорить загадками, после чего слуга восклицает: «О дево! вижу бо ты мудру сущу...» «Благоверный же князь Петр, слышав таковая глаголы, удивился разуму девичю...» Образ *девы*, загадывающей загадки, в обоих случаях как-то связан с образом девственной Софии-Премудрости (ср. *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской.— «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, с. 28). Напротив, для Платона (*Respublica* 479b) загадка связана с несерьезным бытом пирушки или детской.

<sup>67</sup> Поэтому путь от античности к Средневековью лишь в порядке метафоры можно описывать как «победу» одних тенденций, уже наличных в готовом виде на панораме поздней античности, над другими. Само собой ясно, что средневековое крепостничество — вовсе не античный колонат, «восторжествовавший» над отношениями античного рабства. Так же непросто обстоит дело с идеологическими и культурными явлениями. Не стоит слишком однозначно связывать качество «нового» с определенным кругом компонентов позднеантичной культуры в противоположность другим компонентам — например, с «низовыми» и «ближневосточными» течениями в противоположность «верхушечным» и «классицистическим» (хотя по ходу работы такое упрощение может быть оправданным, оставаясь в конечном счете метафорическим). Ибо

даже *византийский* классицизм есть именно *византийский* классицизм, *средневековый* классицизм, т. е. не простое «присутствие» пережившего себя античного прошлого внутри неантичной эпохи, но интегрирующая часть именно этой эпохи; и даже «восторжествовавшие» низовые и ориентализирующие тенденции не могут воспользоваться своим торжеством, *не перестроив своей сущности*. Это трюизмы, которые, однако, легко выпадают из поля зрения.

Ко всему сказанному требуется одна оговорка. Гетерогенность «приводимых к одному знаменателю» традиций касается только их *исторической* генеалогии; в далах своей предыстории они могут восходить к одним и тем же архетипам (что подспудно облегчает их синтез). Например, имперская идеология и христианская идеология по своему непосредственному генезису весьма различны, но в отдаленной перспективе связаны с одним и тем же кругом исходных прототеократических представлений о сверхчеловеческом посреднике между различными уровнями мирового бытия. Выше упоминалось воздействие римской «триумфальной тематики» на христианскую символику; но само слово «триумф» (*triumphus*) представляет собой латинский вариант греческого термина θρίαμβος (см. *Walde A. Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1905, S. 637—638; *Boisacq E. Dictionnaire étymologique de la langue Grecque étudié dans ses rapports avec les autres langues Indo-Européennes*. Heidelberg — Paris, 1916) и выдает дионисийский генезис триумфа как такового (причастность одержимого вакханта божественности Диониса — причастность триумфатора божественности Юпитера).

<sup>68</sup> О вызывающей «антиэстетичности» в раннехристианской культуре см.: *Taubes J. Die Rechtfertigung des Hässlichen in urchristlichen Tradition.* — *Die Nicht Mehr Schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* («Poetik und Hermeneutik» III). München, 1968, S. 169—185.

<sup>69</sup> S. Romani *Melodi Cantica Genuina*. Ed. by P. Maas and C. A. Trypanis. Oxford, 1963, № 18, § 7 sqq., p. 135.

<sup>70</sup> Ср. *Plauti Pseudolus* 166—168; *ibid.*, 246.

<sup>71</sup> Этот же образ встречается в поэзии тех веков и за пределами творчества Романа, чем подтверждается его близость сознанию эпохи в целом (см. *Hunger H. Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*, S. 84—96). В качестве историко-культурной параллели можно назвать позднебарочное немецкое стихотворение, включенное в текст «Страстей по Иоанну» И. С. Баха и уподобляющее иссеченную спину Христа «всепрекраснейшей радуге» («Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken//In allen Stücken//Dem Himmel gleiche geht.//Daran, nachdem die Wasserwogen//Von unsrer Sündflut sich verzogen.//Der allerschönste Regenbogen//Als Gottes Gnadenzeicher steht»). Конечно, это сходство в различии: образ радуги так же детерминирован ментальностью барокко с характерным для нее преобладанием темы «Deus in rebus», как образ пурпурных чернил — ментальностью византизма. Но вкус к парадоксальной и постольку «бесчеловечной» эмблематике сближает раннее Средневековье и барокко, через голову Ренессанса возрождавшее ранневизантийскую моду на иероглифическую «премудрость» в философском переосмыс-

лении (ср. характерный сборник: *Symbolica Aegyptiorum sapientia auctore P. Nicolao Caussino SJ, Parisiis, 1647*; составивший книгу иезуит включил в нее тексты Климента Александрийского, Псевдо-Епифаниева «Физиолога» и Гораполлона). Симптоматична повышенная роль монограммы Христа в эпоху раннего

Средневековья (  $\alpha \times \omega$  ) и в эпоху раннего барокко (  $\text{IHS}$  ): она

метила золотые щиты «схолариев» Юстиниана и фронтоны иезуитских церквей. Монограмма — как бы неоиероглиф, искусственно реставрированная идеограмма (ср. рассуждения Плотина о метафизическом превосходстве идеограммы над буквенным письмом: *Enneades V, 8, 6*). Оживающий на заре барокко ранневизантийский миф о Египте (в конце концов резюмированный в одной строке Вячеслава Иванова: «знаменательный Египет») — это вполне понятная контаминация древнеегипетской традиции с позднейшим «александрийством» Филона и Плотина, Климента и Оригена (Александрия как всемирно-историческая столица аллегоризма и символизма).

<sup>72</sup> *Evangelium secundum Lucam*, XVI, 1—9.

<sup>73</sup> *Evangelium secundum Lucam*, XVIII, 1—6.

<sup>74</sup> Например, *De divinis nominibus*, I, § 8, PG III, col. 597 B—C.

<sup>75</sup> *Evangelium secundum Matthaeum*, XVI, 3.

<sup>76</sup> *Ibid.*, XXIV, 30.

<sup>77</sup> *Evangelium secundum Lucam*, II, 34.

<sup>78</sup> Нелишне напомнить, что древние обозначения «знака» — еврейское *’ôth*, греческое *σημεῖον* и латинское *signum* — все без исключения обозначают также боевые воинские значки армий и подразделений, которые заменяли той эпохе знамена.

<sup>79</sup> *Evangelium secundum Matthaeum*, XVI, 24.

<sup>80</sup> Греческое *πιστός* и латинское *fidelis* в равной степени совмещают значения «верующий» и «верный».

<sup>81</sup> Ср. *Evangelium secundum Ioannem*, III, 19.

<sup>82</sup> См. Demougeot E. «Paganus», *Mithra et Tertullien*. — «*Studia Patristica III: Papers presented to the Third International Conference on Patristic Studies*» («*Texte und Untersuchungen zur Geschichte der althristlichen Literatur*», Bd. 78). Berlin, 1961, S. 354—365.

<sup>83</sup> При описании предательства Иуды евангелия неоднократно употребляют слово *σημεῖον* (в Вульгате «*signum*»); например, *Evangelium secundum Matthaeum*, XXVI, 48; *Evangelium secundum Marcum*, XIV, 44.

<sup>84</sup> Ср. *Evangelium secundum Lucam*, XXII, 48.

<sup>85</sup> Характерно уже само библейское понимание «чуда» не столько как «чуда» или «дива» (*θαῦμα*, *miraculum* — «достойное удивления»), сколько как «знака» и «знамения» (*’ôth*, *σημεῖον*, *signum*), то есть символической формы откровения. Если за Сатаной и его посланцами (магами, лжепророками, Антихристом) признается способность творить чудеса, то чудеса эти расцениваются как ложные, и притом ложные постольку, поскольку ложно содержание, *знаками* и *знамениями* которого они выступают. Ложные чудеса ложны в своем качестве *текста*; только некое утверждение может быть ложным или истинным. Вопрос об истинности чуда обнажает его семиотичность.

- <sup>86</sup> Apocalypsis, VII, 3; IX, 4; XIV, 1; XXII, 4.
- <sup>87</sup> Ibid., XIII, 16; XIV, 9.
- <sup>88</sup> Porphyrii De abstinentia, II, 49.
- <sup>89</sup> Ср. Casel O. De philosophorum Graecorum silentio mystico. Gies-sen, 1919; F. Heiler. Erscheinungsformen und Wesen der Religion. Stuttgart, 1961, S. 334—339, 467—468 и. а.; Лосев А. Ф. Антич-ный космос и современная наука. М., 1927, с. 321—337; 463—528; Зализняк А. А., Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. О возможностях структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем.— «Структурно-типологические исследова-ния». М., 1962, стр. 134—143.
- <sup>90</sup> Характерно, что христианство не смогло обойтись без лексики мистерий, отягощенной грузом языческих ассоциаций. Уже Но-вый Завет употребляет для передачи древнееврейских слов *sōd* и *gāzā* греческое слово *μυστήριον* (в чем он следует Септуагин-те). Особенно любит говорить о «мистах», «мистагогии», «эпоп-тах» и т. п. применительно к христианской «мистике» (еще одно «мистерияльное» слово) Псевдо-Ареопagit.
- <sup>91</sup> Уже в Ветхом Завете Яхве неоднократно обозначается как «вер-ный» (*hā'el hannapae'eman* — Deuteronomium VII, 9) и даже как «верность» (*'el 'emūnāh* — ibid., XXXII, 4).
- <sup>92</sup> Представление о верующем как верном солдате своего бога ха-рактерно для позднеантичной идеологии в целом; оно отнюдь не ограничено раннехристианским кругом, но присутствует также в митраизме. Но вот что интересно: участники митраистских ми-стерий были мужчинами и в большинстве своем солдатами, что придавало их «воинскому» настроению конкретный и узкий ха-рактер. Напротив, в христианстве «воинствование» под знаком креста было воспринято как парадигма общечеловеческой и в частности женской судьбы.
- <sup>93</sup> Ср. убеждение средневековых теологов в том, что «стратегический план» воплощения и страдания Христа был тщательно скрыт от дьявола.
- <sup>94</sup> Frühbyzantinische Kirchenpoesie. I. Anonyme Hymnen des V—VI Jahrbunderts. Ed. von P. Maas (KT 52/53). Bonn, 1910, S. 11.
- <sup>95</sup> Конечно, эта оппозиция имеет свои корни в племенной (позд-нее — местной, в Греции — полисной) религии, отстранявшей от культа иноплеменников. Посвященным в Элевсинские мистерии первоначально мог быть только афинянин, так что эзотерическая исключительность совпадала с «филетистской» исключительностью. Поскольку жизнь племени (как и полиса) протекала в более или менее постоянной «войне всех против всех», «чужой» — потен-циально всегда «враг» и даже «враг богов» («своих» богов). Но сходство между этими представлениями и пафосом священной войны против «врагов зримых и незримых» за дело единого бога касается только внешних сторон и не затрагивает сути мировоз-зрения.
- <sup>96</sup> Evangelium secundum Marcum, IX, 40; Evangelium secundum Zu-сам, IX, 50.
- <sup>97</sup> Evangelium secundum Matthaeum, XII, 30.
- <sup>98</sup> Apocalypsis, XII, 1, 3.
- <sup>99</sup> Evangelium secundum Matthaeum, X, 34.



<sup>100</sup> Apocalypsis, XXI, 8.

<sup>101</sup> Ср. Aeneis, VI, 620.

<sup>102</sup> Именно не принимали всерьез, хотя, вообще говоря, знали такие представления. Например, практика священной войны в жизни греческих полисов лежала на периферии религиозной этики и даже своими приверженцами не воспринималась как универсальная парадигма человеческого существования как такового.

<sup>103</sup> Judices, V, 2—31.

<sup>104</sup> Numeri, XXI, 14.

<sup>105</sup> Judices, V, 23.

<sup>106</sup> 'ōth b'ērith (Genesis, IX, 12; XIII, 17; XVII, 11).

<sup>107</sup> Epistola ad Ephesios, VI, 12.

<sup>108</sup> Evangelium secundum Ioannem, I, 11.

## ДИАЛЕКТИКА ЗНАКА И ОБРАЗА В ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. БЛОКА

Александр Блок принадлежит к числу великих поэтов исторического рубежа, творчество которых являет собой смену целых культурных формаций. Это обстоятельство вносит в его развитие как художника ряд драматических противоречий. Одно из них, глубоко раскрывающее диалектическую природу самого искусства, затрагивает отношение знаковой системы культуры к реальному историческому процессу.

Это противоречие по-своему преломлялось и в сознании самого Блока. Не случайно в его дневниках и публицистических выступлениях настойчиво звучит мотив утраченного равновесия и трагического противоборства «стихий и культуры». В озаглавленном так докладе 1908 года Блок с горечью говорит о «бесконечной культуре», вставшей в «вечный аполлинический сон» как раз в тот исторический момент, когда стихия («подземная или народная») заявляет о себе «неотступным чувством катастрофы, вызванным чрезмерным накоплением реальнейших фактов»<sup>1</sup>. Искусство по сути своей не может существовать вне культуры, но и правда о «реальнейшем» входит в число его внутренних законов; и растущее противоречие внутри этого единства, превращение реальности в стихию, угрожающую культуре, вызывает у Блока чувство тревоги за судьбу искусства, за сохранение его целостности<sup>2</sup>. С одной стороны, в обстановке развертывающегося исторического кризиса («неслыханные перемены, невиданные мятежи») искусство стремится взять на свое вооружение наиболее упорядоченные культурные коды и, преломляя через них образы окружающей действительности, вносит в мир на свой лад начала организации и гармонии — по выражению Блока, «из данного хаоса творит космос»<sup>3</sup>. Противоположная же тенденция, едва ли не более вла-

стная над искусством в «испепеляющие годы», влечет его прямо навстречу жизни и требует отразить до дна ее «разбушевавшуюся стихию», приспустить «надменный флаг культуры»<sup>4</sup>, отказаться от «гармонического языка» во имя создания точных образов времени, хотя бы это были еще только «образы разворачивающегося хаоса». Пожалуй, никто в русской культуре предреволюционных лет не переживал это внутреннее раздвоение целей и самого смысла искусства более остро и мучительно, чем Блок; по-видимому, оно так и осталось не преодоленным до конца в его сознании<sup>5</sup>. Но, что важнее для нас, это противоречие напряженно жило и преодолевалось, возобновлялось и творчески разрешалось в поэзии Блока. Оно определяет масштабы его художественной системы.

Одной из частных, но, безусловно, принципиальных проблем отношения искусства к реальности и к культуре является сложная взаимосвязь в нем образного и знакового аспектов. Вопрос этот широко обсуждался в последние годы в советском литературоведении в связи со спорами о возможностях и границах семиотического метода в анализе художественных произведений<sup>6-7</sup>. Как известно, попытки глобально-семиотического подхода к искусству как к системе сообщений на языке культуры встретили ряд существенных возражений; позитивный момент этих последних, в частности, состоял в утверждении, что центральная роль в художественном творчестве принадлежит образу как средству раскрытия действительности в ее исторической конкретности и текучести. При этом, правда, «знак» и «образ» подчас оказывались разделенными изначально уже самими методологическими установками исследователей, и в изучении их присутствовала более или менее явная альтернатива.

Видимо, знаковый аспект художественного произведения не только «диаметрально противоположен» образному его аспекту, но и находится с ним в принципиальной координации, тяготеет совместно с ним к такому творчески-органическому единству, которое тем неразрывнее, чем более художественным является данное произведение. Художественность состоит не в копировании и не в кодировании действительности, но в таком действенном ее отображении и преображении,

которое выявляло бы ее смысл и вносило в нее меру и строй. Ничего не означающий образ — это всего лишь мертвый слепок, а ничего не отражающий знак — это механический шифр; и то и другое не имеет отношения к творчеству.

Но проблема не решается так просто: единство условного и безусловного в искусстве представляет собой не раз и навсегда достигнутое состояние, а движение и поиск, особенно напряженный в те эпохи, когда культура и жизнь, ценности и факты перестают прямо согласовываться друг с другом. Требуется мужество художника, чтобы не отдаться слепо стихии и не замкнуться «мудро» в гармонии, но принять их, объединить и согласовать в творчестве. Таков путь Блока.

В его ранних произведениях, прежде всего в «Стихах о Прекрасной Даме», предметные и смысловые компоненты поэтического образа связаны между собой условно-символически.

Возьмем в качестве характерного примера стихотворение «Ты отходишь в сумрак алый...», написанное одним из первых в книге о Прекрасной Даме (6 марта 1901 г.).

Ты отходишь в сумрак алый,  
В бесконечные круги.  
Я слышал отзвук малый,  
Отдаленные шаги.

Близко ты или далеке  
Затерялась в вышине?  
Ждать или нет внезапной встречи  
В этой звучной тишине?

В тишине звучат сильнее  
Отдаленные шаги,  
Ты ль смыкаешь, пламенея,  
Бесконечные круги?

При всем обилии в этом стихотворении образной лексики, живописующих слов, его семантический строй подчиняется общему принципу символистской поэтики — а *realibus ad realiora* (от реального к реальнейшему), который предполагает своего рода «перекодировку» прямых и предметных значений слов в план смысловых

абстракций. Показательно в этом отношении словосочетание «сумрак алый», неоднократно встречающееся у Блока и принципиально отличающееся от близких по цветовому колориту метафор типа «румяный вечер» (М. Лермонтов — «Когда волнуется желтеющая нива...») или «вечер пламенный и бурный» (Ф. Тютчев — «Поддыханьем непогоды...»). Метафора основана на подобии двух явлений и заключает в себе сам образ этого подобия (цвет вечернего неба схож с цветом румянца или пламени). У Блока же подчеркнутое сближение двух резко контрастных реалий («сумрак алый») нейтрализует их возможности в построении целостного образа и, напротив, интенсифицирует в них абстрактную семантику, призывает воспринимать их как символы неких умопостигаемых сущностей. «Сумрак», в который «отходит» Прекрасная Дама, обозначает ее таинственность, непостижимость, непредназначенность для взора. «Алый» указывает на тот ярчайший свет духовной красоты и совершенства, который излучает ее мир, еще недоступный созерцанию влюбленного, но уже предугадываемый им и отраженный по крайней мере в самой символичности его словоупотреблений. Мир этого заключен в «бесконечные круги», символизирующие (в соответствии с древней традицией) его гармоническую замкнутость, абсолютность, отсутствие в нем начал и концов и т. д.

Формула «сумрак алый» по сути может служить ключом ко всему стихотворению. Значение этого исходного символа далее будет выступать в новых феноменальных оболочках, но само останется неизменным. Ряд соответствий между миром явлений и миром сущностей, который вначале был обозначен в терминах цвета, затем обозначается в терминах пространства («отдаленные шаги», «близко ты или далеке затерялась в вышине?») и звука («отзвук малый», «в этой звучной тишине»). «Звучная тишина» и «сумрак алый» по семантической структуре почти тождественны: одно означает для слуха то, что другое для зрения — свет и полнозвучие, окутанные для земного чувства в сумрак и тишину. Этим смысловым повтором, возвращающим к первой строке, заканчивается вторая строфа. Динамически стихотворение строится как последовательная смена символов, смысл которых остается равным себе и

только все более отчетливо выступает наружу, как бы просвечивает сквозь истончающийся слой «иллюзии».

В третьей строфе, содержащей намеки на приближение возлюбленной, эта тенденция настолько усиливается, что приводит к полному разрушению «вещества образа», пластической схемы, лежащей в его основе.

В тишине звучат сильнее  
Отдаленные шаги,  
Ты ль смыкаешь, пламенея,  
Бесконечные круги?

Если в начале стихотворения возлюбленная только входила в «сумрак алый», в «бесконечные круги» (контур движения сохранен), то теперь она сама становится пламенем («пламенеет») и сама «смыкает» эти круги. Семантика символа раскрывается здесь во всей своей замкнутой и самодовлеющей логике, ведущей к наиболее полному выявлению абстрактной идеи совершенства. Процесс перекодировки значений в символе достигает такой степени интенсивности, что делает чисто условными и почти ненужными его предметные связи. В этот момент получает полное свое завершение и лирическая тема: «ждать иль нет внезапной встречи?»

Встреча лирического героя с Мировой Душой происходит, но не в действительном, объемном пространстве, которое может стать предметом изображения, а в символе и посредством символа. Умопостигаемая идея теперь явлена в нем полностью (насколько она может быть явлена в слове), завеса «косного вещества» падает, и Вечно Юная во всех атрибутах мыслимого совершенства предстает взору своего рыцаря. Стихотворение заканчивается, когда как бы исчерпываются возможности самого слова в посредничестве между «мирами», символ (как максимально одухотворенный, но все-таки вещный посредник) растворяется в чистых понятиях, адекватным которым может быть только «мистическое молчание».

Еще более ярко содержательная функция аналогичного символа выступает в финале стихотворения «Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...» (1901):

Тебя не вижу я, и долго бога нет.  
Но верю, ты взойдешь, и вспыхнет сумрак алый,  
Смыкая круг, в движеньи запоздалый.

Появление возлюбленной и бога здесь открыто ставится в связь с символическим преображением мира, с победой «алого» над «сумраком» («вспыхнет сумрак алый»), со «смыканием тайного круга». Оно же сразу вводит в действие нормы эзотерического языка.

В произведениях молодого Блока язык вообще достигает высокой степени условности, зашифрованности; термин «код» применим к нему с достаточным основанием. В этот период даже непосредственное восприятие природы во всей ее первозданности проникнуто у Блока напряженным ожиданием всяких знамений, своеобразной смысловой «переизбыточностью». Впоследствии сам поэт писал об этом в примечаниях ко второму изданию «Стихов о Прекрасной Даме» (1911): «Эта книга, в противоположность двум следующим, написана в одиночестве; здесь деревенское преобладает над городским; все внимание направлено на знаки, которые природа щедро давала слушавшим ее с верой...»<sup>8</sup>

Ключевые понятия этого творческого самоотчета («одиночество», «деревенское преобладает над городским», «природа», «вера») позволяют лучше судить о том культурном комплексе, который усваивался юношей Блоком в тиши дворянской усадьбы и формировал его ранний поэтический язык. Трудно найти ему более подходящее именование, чем «гуманистический» — в том значении, в каком это слово позднее прозвучало в статье Блока «Крушение гуманизма» (1919)<sup>9</sup>.

В «Стихах о Прекрасной Даме» Блок обращается к родниковым, еще не замутненным истокам европейского гуманизма — творчеству Данте, Петрарки, Шекспира (создателя сонетов и образов Джульетты и Офелии). Не случайно, что и в русской литературе «первым вдохновителем» Блока (по собственному его признанию в «Автобиографии») был Жуковский. Речь идет, разумеется, не о прямых или косвенных литературных влияниях на Блока, но о той системе художественной культуры, которая в раннем его творчестве особенно настойчиво диктовала ему свое миропонимание и язык.

В ранней поэзии Блока лирический герой находится в гармоническом союзе со стихиями природы, покоровшимися его возлюбленной: ветер распахивает двери и окна его дома навстречу Ясной, цветок расцветает лазоревым огнем, через чистый клочок неба ему доносятся

ее песни. Близость ренессансного человека к природе и «томление» романтиков по ней, любовь как высшее проявление индивидуальности и одновременно как признание за другим существом «абсолютного, безусловного и бесконечного значения»<sup>10</sup> — все эти гуманистические мотивы европейской литературы получают в «Стихах о Прекрасной Даме» необычайно концентрированное, но и отвлеченно-ограниченное выражение. Они оторваны здесь от своих корней и соответствий в исторической жизни, с них стерся «чувственный блеск материи» (слова Маркса, относящиеся к философии Ф. Бэкона и ренессансному мироощущению вообще), они спрятаны в глубине символов и мерцают оттуда «звездными системами» абстракций.

В соответствии с тем, как мир для Блока делится в этот период на эмпирически данное и мистически прозреваемое, явно-поверхностное и тайно-существенное, так и образ в его творчестве расщепляется на *выражение* и *содержание*, *феномен* и *смысл*, означающее и означаемое, которые условно сочетаются между собой в семантическом поле символа. Символ как бы призван постулировать связь между *реальным* и *идеальным*, которая уже нарушена и разорвана в самой действительности и поэтому не может быть схвачена в цельном ее образе<sup>11</sup>.

В нашу задачу, естественно, не входит последовательное рассмотрение всех этапов творческой эволюции поэта. Следует присоединиться к выводам историков литературы о существенном значении событий первой русской революции для обращения Блока к темам современности. В 1908 г. Блок уже так отзывается о своей первой книге: «Стихи о Прекрасной Даме» — ранняя утренняя заря, те сны и туманы, с которыми борется душа, чтобы получить право на жизнь»<sup>12</sup>.

Посмотрим теперь, как это «право на жизнь» осуществляется в зрелом творчестве Блока (в основном в стихах, вошедших в третий том его лирики, охватывающий 1907—1916 гг.) и какое место в этом сближении искусства с действительностью занимает знаковый процесс — семиозис.

Принцип *двоемирия*, с резкой отчетливостью проведенный Блоком в «Стихах о Прекрасной Даме», в позднейшем творчестве переосмысливается им в соответ-



ствии с переходным, порубежным характером самой эпохи. Граница между мирами проходит не между явлением и сущностью, здешним и запредельным, вещным и духовным, — но между настоящим и будущим, между родиной и чужбиной, станом Дмитрия Донского и «вражьим станом поганой орды», между «безличным» и «вочеловеченным». За смутными и отвлеченными значениями ранних стихов теперь открывается даль исторически возможного, и противостояние «далеких миров» уместается в перспективу минувшего и грядущего, как в циклах «На поле Куликовом» или «Ямбы». Не случаен этот смысловой параллелизм в стихотворении «Миры летят. Года летят...» Показательна также запись Блока, относящаяся к февралю 1916 г.: «Наше время — время, когда то, о чем мечтают как об идеале, надо воплощать сейчас. Школа стремительности»<sup>13</sup>.

В поэзию Блока это «воплотимое» (а уже не просто «прозреваемое») входит незамедлительно. Переход от «путей постылых земли» к «далеким мирам», от «разгорающихся тайных знаков» к «ярким небесам», осуществлявшийся у раннего Блока путем перекодировки соответствующих значений через символы, впоследствии все отчетливее осмысливается поэтом как действительное движение человеческих или мировых судеб через историю, как проблема этического выбора между косным и возвышенным способами существования и т. д. По тонкому замечанию Б. Пастернака, «в отстояньях и сближеньях дара и жизни, взаимотяготенье и свечение которых составило астрономию блоковского творчества, символизм был третьим телом, прошедшимся по всем тем путям блоковской духовности, в которые впоследствии вступила жизнь...»<sup>14</sup>

В стихотворении «Май жестокий с белыми ночами!..» (1908) перед лирическим героем проходят образы его возможной судьбы, перебирая которые он останавливается на последнем:

Май жестокий с белыми ночами!  
Вечный стук в ворота: выходи!  
Голубая дымка за плечами,  
Неизвестность, гибель впереди!  
Женщины с безумными очами,  
С вечно смятой розой на груди! —

Пробудись! Пронзи меня мечами,  
От страстей моих освободи!

Хорошо в лугу широким кругом  
В хороводе пламенном пройти,  
Пить вино, смеяться с милым другом  
И венки узорные плести,  
Раздарить цветы чужим подругам,  
Страстью, грустью, счастьем изойти,—  
Но достойней за тяжелым плугом  
В свежих росах поутру идти!

Эти три версии жизни, первая из которых вызывает ассоциации с состоянием «экстаза», «декадентством», «богемой души»<sup>15</sup>, вторая изображает чистые и простые радости жизни, а третья — ее суровый и достойный труд, — даны в стихотворении совместно, положены рядом, и смысл свой обретают в этом соположении, а не в наложении на какой-нибудь иной семантический ряд. Суть в том, что «женщины с безумными очами», «широкий круг», «хоровод пламенный», «тяжелый плуг», «свежие росы» — это одновременно и *знаки* определенного состояния и уклада жизни, и раскрытые в *образах* вещные, личные его приметы.

Так, строчки «хорошо в лугу широким кругом в хороводе пламенном пройти» говорят о жизненной позиции человека, приобщившегося к простору природы, к тесному, вольному содружеству людей. Более тщательный семиотический анализ, расчленение текста на отдельные смысловые единицы (*семы*) выявило бы в стихотворении содержательную оппозицию элементов различных художественных систем: жестокого романа — в первом восьмистишии («май жестокий», «гибель впереди», «безумные очи», «смятая роза на груди» и т. д.); сентиментальной идиллии — во втором («в лугу», «в хороводе пламенном», «смеяться с милым другом», «венки узорные плести» и т. д.). В частности, «венки узорные» (цветы, луга) находится в семантической оппозиции к «вечно смятой розе на груди», как родное — к искусственному, первозданное — к упадочному; с другой стороны, «тяжелый плуг» находится в оппозиции к «лугу» и «цветам», как человеческое — к природному, созданное — к первозданному.

Но в то же время «в лугу широким кругом в хоро-  
воде пламенном пройти» и т. д. — это образ одного из  
самых упоительных и истинных мгновений той жизни,  
которая им в целом обозначается (на языке соответст-  
вующей культуры), причем такого мгновения, которое  
наиболее непосредственно совпадает со смыслом этого  
целого и несет его в себе. Этот образ слитно передает  
ощущение полноты от одного частного события одной  
жизни, и во всей своей многогранности он уже нераз-  
ложим на составляющие его «семя», он требует не  
анализа, который объяснял бы его из него самого, из  
его структуры, но синтеза, который объяснил бы его  
из сопоставления с той самой жизнью и с тем самым  
мироощущением, которые переданы и выражены в нем:  
с лугами России, с жизнью деревни, с мироощущением  
интеллигента, «пронзенного мечами» Родины (стихотво-  
рение первоначально носило заглавие «Родина»).

Так в поэзии Блока становятся неразделимы  
«знак» — вместилище общего и константного «смысла»,  
элемент «языка», и «образ» — сгусток конкретного жиз-  
ненного «явления», элемент «сообщения». Забота о тес-  
ном и естественном сплочении жизненных реалий и их  
обобщающего смысла превращается в один из постоян-  
ных движущих мотивов всего творчества Блока. По-  
казательна запись в его книжке, относящаяся ко вре-  
мени работы над пьесой «Роза и Крест»: «Одним из  
главных моих «вдохновений» была честность, т. е.  
желание не провраться «мистически». [...] События  
идут как в жизни, и если они приобретают иной смысл,  
символический, значит я сумел углубиться в них»<sup>16</sup>.

«Символическое» у Блока приобретает новую функ-  
цию: оно становится мерой глубины художественного  
проникновения в действительность, мерой емкости са-  
мого образа, в котором, по выражению Блока, «про-  
шрое страстно глядится в грядущее» (стихотворение  
«Художник»).

В таких произведениях зрелого его творчества, как  
стихотворные циклы «Страшный мир», «Ямбы», «Роди-  
на», ода «Скифы», семантика символа не разрушает,  
а именно углубляет и перестраивает образ, раздвигает  
его границы, вводит его в соприкосновение и взаимоот-  
ражение с картинами различных эпох, с представления-  
ми о судьбах родины и человечества.

Стихотворение «Родина» (1908) первыми своими строками вводит точную и вещную приметку времени: «Опять, как в годы золотые, три стертых треплются шлеи...», — через которую (ср. «птицу-тройку» Гоголя) сразу открывается огромный образ России в ее прошлом и будущем. Точно так же расширяется в своем значении до охвата всего национального характера и «души России» заключительная пейзажная сценка, тоже, кстати, повторяющая некоторые мотивы гоголевской поэмы о родине и пушкинских «дорожных» стихов:

И невозможное возможно,  
Дорога долгая легка,  
Когда блеснет в дали дорожной  
Мгновенный взор из-под платка,  
Когда звенит тоской острожной  
Глухая песня ямщика!..

Сквозь этот образ времени просвечивает вечное *значение* — здесь найдена та «действительная связь между временным и вневременным», которую Блок считал обязательной для писателя, желающего быть «понятым» и «нужным»<sup>17</sup>.

В целом у Блока мы находим иной способ построения образа, чем у его предшественников в реалистической и импрессионистической поэзии XIX в., например, Некрасова или Фета. Переход от изобразительных и выразительных деталей к образам событий, настроений и т. д. вплоть до целостной картины мира может происходить в результате экстенсивного их развертывания и постепенного развития от частного к общему. Подробности дополняют, достраивают друг друга, сочетаясь в общую картину. При этом конкретный образ у художника-реалиста может заключать в себе типическое, воспроизводя отдельные стороны жизни в соответствии с их местом и смыслом внутри целого. Но он все-таки обычно не указывает на это целое, не соотносится непосредственно с ним, не вмещает в себя его смыслового объема — иными словами, не *означает* целого, хотя и *характеризует* его с определенной стороны. У Блока же в этом движении образа от частного к общему гораздо более отчетливо выступает именно знаковый момент: общее как бы проступает сквозь частное, образ боль-

шого входит в образ малого, репрезентируется им, деталь резко укрупняется в своем значении и превращается в символ. За одной пылинкой на «ноже карманном» встает целый мир, «закутанный в цветной туман». При чем следует особенно подчеркнуть, что в зрелом творчестве Блока присутствие черт знака в образе не упраздняет его как образ, но увеличивает его обобщающий смысл — способность прямо относиться к вечному и главному.

Одна из причин высокой смысловой напряженности блоковских образов заключается в особом качестве действительности, которая в них преломлялась. В русской литературе Блок, наряду с В. Брюсовым, одним из первых поэтически отразил гигантский рост и распространение городской цивилизации. Материальная и духовная культура, становившаяся большей реальностью, чем сама природа, входила в поэзию Блока всей готовой суммой своих обобщений, условностей, символов, которые непременно сопутствуют построению всякой культуры и постепенно накапливаются в ней. Жизненная основа образа теперь требовала от него той емкости символа, какую сама в себе заключала. Так, в стихотворении Блока «Авиатор» (1912) традиционная символика *верха и низа, неба и земли* по сути задана самой темой: полетом отважного авиатора к «слепому солнцу».

Уж в высоте недостижимой  
Сияет двигателя медь...  
Там, еле слышный и незримый,  
Пропеллер продолжает петь...  
.....  
А здесь, в колеблющемся зное,  
В курящейся над лугом мгле,  
Ангары, люди, все земное —  
Как бы придавлено к земле...

Этим точным и зримым образом их символический смысл сообщается фактами, положенными в их основу и уже получившими этот смысл в созидательных действиях человечества. «В полетах людей, даже неудачных, есть что-то древнее и сужденное человечеству, следовательно — высокое», — писал Блок<sup>18</sup>. Язык символов в данном случае соответствует правде образов, схваты-

вающих в очеловеченной действительности наиболее «древние» и «высокие» — вечные черты. В творчестве Блока, обращенном к темам истории, культуры, города (ср. «Итальянские стихи», «На поле Куликовом», «Кармен», «Скифы» и др.), язык символов более отвечает «склонности» самого предмета и более органично сочетается с «веществом образа», чем в стихах первой книги, где «деревенское», мир бессознательной, погруженной в себя природы, «преобладает над городским».

В сознании Блока постепенно преодолевался трагический для него разрыв между «стихией» и «культурой». Это был, по-видимому, исторически неизбежный процесс: разрушительная и «кошунственная» по отношению к отживающей культуре, стихия жизни все более раскрывала свои «грозные» и «взрывчатые» потенции в созидании культуры новой. «Стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония», — сказал Блок в своей речи «О назначении поэта» (1921)<sup>19</sup>. Раньше и интенсивнее, чем это отражалось в публицистике, в поэзии Блока происходило сближение между культурно-опосредованными и жизненно-непосредственными началами творчества. При этом ведущая роль в формировании художественного языка, отвечающего характеру и «ритмам» эпохи, принадлежала, по мнению Блока, «духу музыки» — своеобразному посреднику между стихией и культурой, проводнику гармонии — в стихию и жизненной силы — в культуру, носителю их единства. «Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения (движения масс. — М. Э.), отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи», — писал Блок в 1919 г. в статье «Крушение гуманизма»<sup>20</sup>.

В более тесной связи с собственным творчеством Блок затрагивает эту тему в своем предисловии к поэме «Возмездие». Рассказывая о событиях 1910—1911 гг.: смерти Комиссаржевской, Врубеля и Толстого, кризисе символизма, лекции П. Н. Милюкова, расцвете французской борьбы в петербургских цирках, успехах и неудачах авиации, убийстве Столыпина, — Блок добав-

ляет: «Все эти факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»<sup>21</sup>.

В этом известном высказывании Блока по сути выражено его творческое кредо — тот метод образного воссоздания действительности, который обнаруживается не только в поэме «Возмездие», но и в других произведениях зрелого периода. В поэзии Блока образ приближается до некоторой степени к музыкальному знаку — от него протягиваются нити к очень далеким и не сводимым в единство живописного или пластического образа жизненным явлениям. «Стихия» жизни — «жизни без начала и конца», как писал Блок о своей эпохе в поэме «Возмездие», — еще не может быть полностью схвачена во всем своем живописном облике, слишком еще разрозненны отдельные ее «метельные всплески», и потому искусство извлекает из нее только «музыкальный смысл», созвучия отдельных перекликающихся событий. Отразив одно из этих событий, искусство получает право говорить обо всех — это его «музыкальное» право, согласно которому один звук по смысловому объему может приравняться к целой жизни или эпохе. Если мы скажем, что образ у Блока имеет музыкальное строение, то, пожалуй, выразим этим гармоническую меру присутствия знаковых компонентов в нем. Слово в творчестве Блока, создавая конкретный и живописный по типу образ (например, «смятой розы» или «стертой шлеи»), в дальнейшем отдает его на простор музыкальных по типу ассоциаций, вовлекающих его в смысловые созвучия с самыми «разно-образными» сферами жизни, в результате чего возникает широкая, «гулкая» картина эпохи!. Так, например, создается образ народной стихии в стихотворении Блока «Я ухо приложил к земле...» (из цикла «Ямбы»), написанном по следам поражения первой русской революции — в 1907 году. Перед нами проходит ряд отрывочных и не связанных между собой по изобразительному способу «видов»: «Эй, встань и загорись и жги! Эй, подними свой верный молот!..», «Ты роешься, подземный крот! Я слышу трудный, хриплый голос...», «...Слабый колос под их секирой упадет...», «Лелей, пой, таи ту новь...», «...Вспоенная твоею кровью, созреет новая любовь». Внешне хао-

тические, взятые из разных пластов жизни, эти символы перекликаются между собой на музыкальный манер. «Подземный крот», роющий «злую землю», входит в стройное созвучие с «молнией живой», раскалывающей «мрак, где не видать ни зги»; через них, усиливаясь, проходит единый смысловой лейтмотив: медленное пробуждение масс под вековым гнетом «земли», подготовляющее мгновенный, молниеносный взрыв революционной грозы в «небе». Через определенные интервалы повторяются и скрещиваются мотивы *мглы* и *света*, «молнии живой» и «сумрака гробового», роящегося «за их случайною победой». «Верный молот» и «слабый колос» извлекают друг из друга дополнительные (диссонирующие) смысловые обертоны: мощь орудий труда, незрелость его плодов. «Злая земля» в ином (мажорном) ладе переходит в *новь*, дающую зрелые всходы *любви*. Так между отдельными символами разыгрывается «мелодия» значений, нарастающая к концу и создающая образ побежденных, но поднимающихся «к свету» масс. В стихотворении передано, используя слова Блока, «то главное, что несет в себе и с собою всякая революция: волевой, музыкальный, синтетический ее напор...»<sup>22</sup>

В этой особенности построения поэтического образа у Блока лежит, на наш взгляд, причина столь интенсивной и естественной циклизации, объединения, «связывания» стихотворений в его творчестве, столь напоминающей принцип музыкальной композиции<sup>23</sup>. Образ у Блока не имеет четкого «живописного» контура, который определялся бы одним углом зрения. Он складывается из своих символических подобию во всех областях жизни, он последовательно преломляется через множество черт и «углов», мелькая в каждом как его тайное значение и отводя ему роль намека, знака. В стихотворении «Я ухо приложил к земле...» — это «подземный крот» и «молния живая», в «Тропами тайными, ночными...» — «солнце, не уставшее жечь», в «В голодной и больной неволе...» — «венечный цвет», в «Так. Буря этих лет прошла...» — это «мужик поплелся бороздою», в «Да. Так диктует вдохновенье...» — это «нищие на мосту зимой», в «Земное сердце стынет вновь...» — это «уют — нет. Покой — нет». Так в цикле «Ямбы», проходя через ряд смысловых созвучий и диссонансов, возникает музыкальный образ созревающего



«правого гнева» народа. Циклизуя свои стихотворения, то есть, буквально, как бы расставляя их расширяющимися концентрическими кругами, Блок ловит в них самые отдаленные отголоски происходящих событий и приводит в связь со звучанием центральной темы — лейтмотива<sup>24</sup>. Отдельные символы, подобно музыкальным знакам, контрапунктически и гармонически соединяются в «музыкальную волну, исходящую из мирового оркестра»<sup>25</sup>.

Эпитет «музыкальный», приложенный к термину «образ» («живописному» по происхождению и первоначальному употреблению), как нам представляется, точно характеризует органическое сочленение знаковых и «жизнеподобных» компонентов в поэзии Блока. Дело ведь не только в том, что знак какими-то своими чертами присутствует в образе. Важно проследить, что при этом происходит с самим образом, как знаковое начало перевоплощает его, обедняет или обогащает. Важно понять эстетические свойства знака. «Семиотизация» может разрушить художественный образ, поставить его на грань выхода из сферы искусства вообще — в мистику, религию или, с другой стороны, в науку (например, социологию). Но она же может раздвинуть перед образом горизонты действительности, расширить его творческий «спектр» в ряду видов искусства, обогатить его возможностями смежных искусств в освоении мира.

Музыкальность как новое эстетическое качество поэтического образа не сразу была найдена, почувствована и утверждена Блоком. В его творчестве первого и отчасти второго периодов (приблизительно соответствующих хронологическим рамкам первого и второго томов лирики: 1898—1904 и 1904—1908 гг.) преобладают зрительные ассоциации. Из колебаний света, цветовых оттенков, красочных переливов слагаются образы «волшебных миров», «многоцветных небес». Может быть, наиболее отчетливо эта «живописная» тенденция блоковской поэзии прослеживается в его теоретических выступлениях соответствующего периода: от статьи «Краски и слова» (1905) до доклада «О современном состоянии русского символизма» (1910). «Может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам», — заявляет Блок в одной из первых своих статей<sup>26</sup>. В докладе же, под-

водящем своего рода итоги исканиям поэта / в рамках символистской доктрины, разыгрывается целая симфония красок: «золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга»<sup>27</sup>.

Однако уже в статье «Душа писателя» (1909) и особенно в дневниковых записях этого года акценты перемещаются на музыку<sup>28</sup>. Начало работы над поэмой «Возмездие» (1910—1911), по-видимому, знаменуется для Блока «приливом новых звуков», «музыкальных шумов и гулов»<sup>29</sup>. С этого времени «линии» и «краски» в его творческих признаниях и самоотчетах, критических суждениях и эстетических обобщениях все более уступают место «звукам» и «ритмам». В «Автобиографии» (1915) Блок не забывает упомянуть о своем «стремлении к *musique*», идущем с раннего детства. В статьях же, написанных после 1917 года (в их числе такие замечательные, как «Интеллигенция и Революция», «Искусство и Революция», «Крушение гуманизма», «О значении поэта»), музыкальные понятия и образы играют уже ведущую роль в определении задач, выдвигаемых временем перед искусством: «всем телом, всем сердцем, всем сознанием — *слушайте* Революцию»<sup>30</sup> (подчеркнуто мною. — М. Э.).

Разумеется, деление эстетики Блока на «изобразительный» и «музыкальный» периоды может быть проведено лишь с некоторой степенью условности. Но оно помогает понять общую эволюцию блоковского поэтического языка в его связи с действительностью. Насколько беспределен и всеобъемлющ был мир значений в стихах молодого Блока, настолько сжатым и ограниченным предстал реальный, «иллюзорный» мир. Он действительно умещался в линиях и красках — в «сумраке алом» и в «тайном круге», в «лазури золотой» и «пламенной тени». Образ низводился здесь до красочного феномена, сверкающей иллюзии и как таковой становился только исходным пунктом в построении символа с его абстрактно-спиритуалистической семантикой. Символ у молодого Блока выступал как отрицание и опровержение образа, но именно образа-изображения, образа-слепка, образа-подобия. И только постепенно, пройдя через этот момент самоотрицания в символе и включив его в себя, образ

утверждается в своем новом качестве — как музыкально-обобщающий образ, уже не отстоящий от «истинного смысла», но его обнимающий. Этот образ уже очень далек от какой бы то ни было изобразительности, он обременен незримым — тем, что таит в своих недрах само переходное время, что глубоко скрывается в началах его и концах, в которые все-таки обязан верить художник<sup>31</sup>. У такого «верующего» художника, как Блок, образ сгущает в себе время, стягивает, подобно звуку, далекие его отрезки, схватывает смысл, строй и ритм эпохи, а не моментальное ее обличье, особенно неустойчивое и изменчивое в предреволюционные годы<sup>32</sup>.

Так внутренняя логика борьбы за «право на жизнь» определяет в поэтическом языке Блока органический переход от изобразительных знаков (своеобразных иероглифов, пиктограмм типа «сумрак алый») к музыкальным образам времени. Насколько отличен, например, в контексте соответствующих произведений, символ «сумрака алого» от образа «траурной зари» 1907 года, при свете которой встают «призраки ночные» павших и одновременно открывается пророческое видение «легкой пыли под солнцем, не уставшим жечь» (стихотворение «Тропами тайными, ночными...» из цикла «Ямбы», 1907 г.).

Целостный образ действительности теперь полностью вбирает в себя абстрактную семантику символа, как бы снимает ее в себе, попутно углубляясь до охвата «вечных законов» и исторических параллелей. Эта десемантизация символа, его перевоплощение в образ происходит как внутри отдельных произведений Блока, так и на протяжении всего его творчества. Так, в стихотворении «Россия» один из центральных в поэзии Блока символических мотивов Вечной Женственности вплетается в монументальную тему Родины и ее исторической судьбы:

...А ты все та же — лес, да поле,  
Да плат узорный до бровей...

Черты женского лица, проступающие в будничном пейзаже России, наполняют ее образ нетленной красотой.

...Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты...

В зрелом творчестве Блока символ выступает не столько как самостоятельная художественная величина, сколько как момент в диалектике образа, как стремительный переход от живописной подробности к музыкальной целостности, как поэтическая энергия их взаимопревращения.

Очевидно, что было бы неверно абсолютизировать сам этот переходный знаковый момент в диалектике образа; однако и невозможно отрицать, что в определенных художественных системах семиозис (репрезентация, перекодировка и т. д.) существенно изменяет отношение образа к действительности, сужая или расширяя их общий горизонт. Семиозис подчас даже может выступать в образе на передний план, завершаясь в себе, как, например, у молодого Блока во многих стихах о Прекрасной Даме и, по-видимому, вообще в поэтике символизма. Во всех противостояниях и сближениях знака и образа исследователю приходится ориентироваться на ту творческую их взаимосвязь, в которой полно выражает себя, по словам Блока, «нераздельность и неслиянность» искусства и жизни<sup>33</sup>.

<sup>1</sup> Блок Александр. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М.-Л., 1960—1963, с. 350. Все дальнейшие цитаты из Блока приводятся по этому изданию.

<sup>2</sup> Ср. его запись от февраля 1909 г.: «Современная жизнь есть кошунство перед искусством, современное искусство — кошунство перед жизнью». — А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 132. (Далее: «Записные книжки»).

<sup>3</sup> См. «Записные книжки», с. 160.

<sup>4</sup> Выражения из статьи «Стихия и культура», т. 5, с. 355.

<sup>5</sup> Ср. тезисы двух послеоктябрьских статей Блока. «Оно (искусство. — М. Э.) — голос стихий и стихийная сила; в этом — его единственное назначение, его смысл и цель...» («Кризис гуманизма», т. 6, с. 109). «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре». Поэзия — «похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир...» («О назначении поэта», т. е. стр. 162).

<sup>6-7</sup> Некоторые материалы этого обсуждения см., например, в журналах «Вопросы литературы» (статьи И. Ревзина, В. Кожина, 1965, № 6, Ю. Лотмана, М. Сапарова, Л. Когана, А. Жолковского и Ю. Щеглова, 1967, № 1; Вяч. Вс. Иванова и В. Зарецкого, 1967, № 10, М. Кагана и Е. Левина, 1968, № 5; М. Храпченко, 1971,

№ 9, 10), «Знамя» (статьи П. Палиевского, 1963, № 12, 1966, № 4; Ю. Барабаша, 1971, № 4, 5) и др.

<sup>8</sup> Собр. соч., т. 1, с. 559.

<sup>9</sup> В частности, Блок писал: «Основной и изначальный признак гуманизма — индивидуализм» — лозунг «свободной человеческой личности», «равновесие между человеком и природой» (Собр. соч., т. 6, с. 93, 100).

<sup>10</sup> Эти слова принадлежат Вл. Соловьеву.

<sup>11</sup> Ср. в «Кризисе гуманизма»: «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой — то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль... и цельность» (Собр. соч., т. 6, с. 100).

<sup>12</sup> Собр. соч., т. 2, с. 371.

<sup>13</sup> «Записные книжки», с. 282.

<sup>14</sup> Пастернак Б. К характеристике Блока (1946). — В кн. «Блоковский сборник», 2. Тарту, 1972, с. 451.

<sup>15</sup> См. «Записные книжки» (18 января 1906 г.), с. 72—73.

<sup>16</sup> «Записные книжки», с. 285.

<sup>17</sup> Блок А. Дневник 1912 года. — Собр. соч., т. 7, с. 118.

<sup>18</sup> Письмо матери, 24 апреля 1910 г. — Цит. по Собр. соч., т. 3, с. 506—507.

<sup>19</sup> Собр. соч., т. 6, с. 161.

<sup>20</sup> Там же, с. 112.

<sup>21</sup> Собр. соч., т. 3, с. 297.

<sup>22</sup> Собр. соч., т. 6, с. 106.

<sup>23</sup> Основные единицы этой композиции, установленные Блоком для всего своего поэтического наследия, — том (всего три тома), раздел внутри тома, часто — самостоятельный цикл внутри раздела.

<sup>24</sup> Ср. в предисловии к поэме «Возмездие»: «Вся поэма должна сопровождаться определенным лейтмотивом «возмездия»; этот лейтмотив есть *мазурка*...» — Собр. соч., т. 3, с. 299.

<sup>25</sup> Собр. соч., т. 6, с. 101.

<sup>26</sup> «Краски и слова». — Собр. соч., т. 5, с. 21.

<sup>27</sup> «О современном состоянии русского символизма». — Собр. соч., т. 5, с. 427.

<sup>28</sup> «Музыка... самое совершенное из искусств...» В нее «начинает втекать и принимать свои формы — становиться космосом — доколе бесформенный и небывший хаос». «Поэзия исчерпаема (хотя еще долго способна развиваться, не сделано и сотой доли), так как ее атомы несовершенны — менее подвижны. Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке». — «Записные книжки» (29 июня 1909 г.), с. 150.

<sup>29</sup> Собр. соч., т. 6, с. 102, 112.

<sup>30</sup> «Интеллигенция и Революция». — Собр. соч., т. 6, с. 20.

<sup>31</sup> См. пролог к поэме «Возмездие»: «Жизнь — без начала и конца. Нас всех подстерегает случай... Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы».

<sup>32</sup> Ср. одну из характеристик музыки у Блока: «Настоящего в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее вообще есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим». — «Записные книжки» (29 июня 1909 г.), с. 150.

<sup>33</sup> Собр. соч., т. 3, с. 296.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Абуладзе Б. 227  
 Абуладзе И. 227  
 Аверинцев С. С. 5, 228, 328, 333  
 Ади Э. *см.*: Ady E.  
 Адрианова-Перетц В. П. 264  
 Аллан Лилльский *см.*: Alanus de Insulis  
 Александр Великий *см.*: Alexander Magnus  
 Алпатов М. В. 147, 151  
 Альтюссер Л. *см.*: Althusser L.  
 Аммиан Марцеллин *см.*: Ammianus Marcellinus  
 Анисимов А. Ф. 228  
 Анна Иоанновна 21  
 Анненский И. Ф. 103  
 Анохин А. В. 228  
 Анри П. *см.*: Henry P.  
 Антуан Ж. *см.*: Antoine G.  
 Апулей *см.*: Apuleius  
 Арагон Л. *см.*: Aragon L.  
 Аристотель *см.*: Aristoteles  
 Арриве М. *см.*: Arrivé M.  
 Арто А. *см.*: Arthaud A.  
 Астахова А. М. 226  
 Астуриас М. А. *см.*: Asturias M. A.  
 Афанасий Александрийский *см.*: Athanasius Alexandrinus  
 Афанасьев А. Н. 226, 229  
  
 Бабель И. Э. 145—146  
 Бабич М. *см.*: Babits M.  
 Бадамхатан С. 226  
 Байрон Дж. Г. *см.*: Byron G. G.  
 Баклер И. Б. *см.*: Buchler I. B.  
 Балаж А. *см.*: Balázs A.  
 Бальзак О. де *см.*: Balzac H. de  
 Барабаш Ю. Я. 102, 357  
 Баранникова Е. В. 226  
 Барбо П. *см.*: Barbeau P.  
 Барт Р. *см.*: Barthes R.  
 Бартольд В. В. 228  
  
 Баскаков Н. А. 226  
 Бах И. С. *см.*: Bach I. S.  
 Бахтин М. М. 24, 160, 163, 169  
 Башлар Г. *см.*: Bachelard G.  
 Беккет С. *см.*: Beckett S.  
 Бенвенист Э. *см.*: Benveniste E.  
 Бенеш Б. *см.*: Beneš B.  
 Бензе М. *см.*: Bense M.  
 Бергман И. *см.*: Bergman I.  
 Бетховен Л. ван *см.*: Beethoven L. van  
 Бирон Э. И. 22  
 Блок А. А. 338—341, 343—345, 347—357  
 Богатырев П. Г. 163, 169, 173—174, 190  
 Боккаччо Дж. *см.*: Boccaccio G.  
 Борхес Х. *см.*: Borges J. L.  
 Бремон К. *см.*: Bremond Cl.  
 Бретон А. *см.*: Breton A.  
 Брехт Б. *см.*: Brecht B.  
 Брод М. *см.*: Brod M.  
 Брук П. *см.*: Brooks P.  
 Бруно Дж. *см.*: Bruno G.  
 Брюсов В. Я. 349  
 Бунин И. А. 34  
 Бэкон Ф. *см.*: Bacon F.  
 Бютор М. *см.*: Butor M. M. F.  
 Бюффон Ж. *см.*: Buffon G. L. L.  
  
 Вазарели В. *см.*: Vasareli V.  
 Вайман Р. *см.*: Weimann R.  
 Валери П. *см.*: Valéry P.  
 Валлон А. *см.*: Wallon H.  
 Ван Вэй 297—300, 305—306  
 Ван Дейк Т. *см.*: Van Dijk T.  
 Ван Чун 280—282, 291—292  
 Василевич Г. М. 227—228  
 Василий Великий *см.*: Basilus Magnus Caesariensis  
 Веберн А. *см.*: Webern A.

\* Указатель составила А. М. Гугкина.

Вегелин Х. *см.*: Wegelin Ch.  
 Вергилий Марон П. *см.*: Vergilius Maro P.  
 Виселовский А. Н. 32—33, 41, 138  
 Викентьев В. М. 227  
 Винокур Г. О. 135, 151  
 Витгенштейн Л. *см.*: Wittgenstein L.  
 Витигис *см.*: Vitigis  
 Владимирцев Б. Я. 227—228  
 Вовенарг де Клапье Л. *см.*: Vauvenargues de Clapiers L.  
 Волошинов В. Н. 130—131, 149, 151  
 Вольтский А. 21  
 Врубель М. А. 350  
 Выготский Л. С. 7, 40, 44—45, 107  
 Вэнь И-до 266

Галилей Г. *см.*: Galilei G.  
 Галлиен *см.*: Gallienus  
 Гарнье П. *см.*: Garnier P.  
 Гарсиа Маркес Г. *см.*: Garcia Marquez G.  
 Гаспаров М. Л. 327—328  
 Гегель Г. В. Ф. *см.*: Hegel G. W. F.  
 Гелиогабал *см.*: Heliogabalus  
 Гелиодор *см.*: Heliodorus  
 Герман Г. А. *см.*: Пермяков Г. Л.  
 Геродот *см.*: Herodotus  
 Гете И. В. *см.*: Goethe I. W.  
 Гидаш А. *см.*: Hidas A.  
 Гильен Х. *см.*: Guillén J.  
 Гоголь Н. В. 37, 145, 348  
 Голопенция-Эретеску С. *см.*: Golorpentia-Eretescu S.  
 Гомбоц З. *см.*: Gombocz Z.  
 Гомер *см.*: Homerus  
 Гомрингер Э. *см.*: Gomringer E.  
 Гордиан *см.*: Gordianus  
 Горький М. 139  
 Гофман Э. Т. А. *см.*: Hoffmann E. T. A.  
 Греймас А. Ж. *см.*: Greimas A. J.  
 Гринцер П. А. 169  
 Гусев В. Е. 191  
 Гэ Хун 291

Дали С. *см.*: Dali S.  
 Дамдинсурен Ц. 221  
 Дандес А. *см.*: Dundes A.  
 Данте Алигьери *см.*: Dante Alighieri  
 Дарвин Ч. *см.*: Darwin Ch.

Дера Ш. *см.*: Degas Ch.  
 Делакруа Ф. В. Э. *см.*: Delacroix F. V. E.  
 Дери Т. *см.*: Deri T.  
 Деррида Ж. *см.*: Derrida J.  
 Джойс Дж. *см.*: Joyce J.  
 Джотто ди Бондоне *см.*: Giotto di Bondone  
 Дмитриев Л. А. 264  
 Дорфлес Дж. *см.*: Dorfles G.  
 Достоевский Ф. М. 37, 167  
 Дубянский А. М. 227  
 Дылыков С. Д. 228  
 Дьяконов И. М. 228  
 Дюкро О. *см.*: Ducrot O.  
 Дюран Ж. *см.*: Durand G.  
 Дюрер А. *см.*: Durer A.

Екатерина I 21  
 Ельмслев Л. *см.*: Hjlemslev L.

Жамцарано Ц. Ж. 226  
 Женет Ж. *см.*: Genette G.  
 Жирмунский В. М. 225—227  
 Жолковский А. К. 356  
 Жуковский В. А. 343

Зализняк А. А. 336  
 Зарецкий В. А. 356  
 Зембатова Н. П. 328  
 Зинон *см.*: Zeno  
 Золя Э. *см.*: Zola E.

Иванов В. В. 160, 169, 336, 356  
 Иванов В. И. 335  
 Ийеш Д. *см.*: Ilyés D.  
 Иоане Петрици 327  
 Иоанн Дамаскин *см.*: Joannes Damascenus  
 Иоанн Златоуст *см.*: Johannes Chrysostomus  
 Йозеф А. *см.*: József A.  
 Иринеи Лионский *см.*: Irenaeus Lugdunensis

Кавафис К. *см.*: Kavafis K.  
 Каган М. 356  
 Каждан А. П. 330  
 Казанова Л. *см.*: Casanova L.  
 Камю А. *см.*: Camus A.  
 Каньо З. *см.*: Kanyó Z.  
 Капров А. *см.*: Kaprow A.  
 Карл Великий *см.*: Carolus Magnus  
 Кассирер Э. *см.*: Cassirer E.

- Кафка Ф. *см.*: Kafka F.  
 Кац И. *см.*: Katz I.  
 Кейроль Ж. *см.*: Cayrol J.  
 Келемен Я. *см.*: Kelemen J.  
 Кёнгас-Маранда Э. *см.*: Köngäs-Maranda E.  
 Кено Р. *см.*: Queneau R.  
 Кёпеци Б. *см.*: Kőpeczi B.  
 Киплинг Р. *см.*: Kipling R.  
 Киреев А. Н. 225  
 Клавдий *см.*: Claudius  
 Клее П. *см.*: Klee P.  
 Клейст Г. *см.*: Kleist H. von  
 Климент Александрийский *см.*: Clemens Alexandrinus  
 Кобо Абэ 200  
 Коган Л. Н. 356  
 Кожин В. В. 356  
 Козин С. А. 226  
 Коке Ж. К. *см.*: Coquet J. C.  
 Колбановский В. Н. 191  
 Комиссаржевская В. Ф. 350  
 Кононов А. Н. 227  
 Констан Б. *см.*: Constant B.  
 Константин Великий *см.*: Constantinus Magnus  
 Констанций I *см.*: Constantius I  
 Конфуций 281  
 Корнель П. *см.*: Corneille P.  
 Корсун А. И. 332  
 Костолани Д. *см.*: Kosztolányi D.  
 Котляр Е. С. 229  
 Крамер Ф. В. *см.*: Kramer F. W.  
 Крачковский И. Ю. 227, 332  
 Кребер А. Л. *см.*: Kroeber A. L.  
 Кристева Ю. *см.*: Kristeva J.  
 Кроль Ю. Л. 292  
 Крылов И. С. 44  
 Ксенакис Я. *см.*: Xenakis J.  
 Ксеркс *см.*: Xerxes  
 Кудрявцев О. В. 327  
 Кун Фу 279, 281, 292  
  
 Лабе Л. *см.*: Labé L.  
 Лазарев В. Н. 329  
 Лакан Ж. *см.*: Lacan J. M. E.  
 Лакло П. А. Ф. III. де *см.*: Laclos P. A. F. Ch. de  
 Лалич И. *см.*: Lálich И.  
 Лангер С. К. *см.*: Langer S. K.  
 Ларин Б. А. 135, 151  
 Ларошфуко Ф. *см.*: La Rochefoucauld F.  
 Ларусс П. *см.*: Larousse P.  
  
 Леви-Стросс К. *см.*: Lévi-Strauss Cl.  
 Левин Е. С. 356  
 Лейбниц Г. В. *см.*: Leibniz G. W.  
 Ленин В. И. 18, 41, 125  
 Лермонтов М. Ю. 341  
 Ли Бо 283  
 Лихачев Д. С. 5, 264  
 Лич Э. *см.*: Leach E.  
 Ло Би 268, 279, 289—292  
 Ло Гуань-чжун 289—290  
 Лойола И. *см.*: Loyola I.  
 Лорд А. *см.*: Lord A.  
 Лосев А. Ф. 226, 228, 326—327, 336  
 Лотман Ю. М. 47—48, 58, 264, 356  
 Лотреамон *см.*: Lautréamont  
 Лукач Д. *см.*: Lukács G.  
 Лю Пань-суй 291  
 Лю Сяо-бо 283  
  
 Мадач И. *см.*: Madách I.  
 Майенова М. Р. *см.*: Mayenowa M. R.  
 Майер Х. *см.*: Mayer H.  
 Максим Исповедник *см.*: Maximus Confessor  
 Малларме С. *см.*: Mallarmé S.  
 Манн Т. *см.*: Mann T.  
 Маранда П. *см.*: Maranda P.  
 Марен А. *см.*: Marin A.  
 Марк Аврелий *см.*: Marcus Aurelius  
 Маркс К. *см.*: Marx K.  
 Марр Н. Я. 160, 169  
 Маяковский В. В. 127  
 Мейлери Г. Д. *см.*: Mallery G. D.  
 Мелетинский Е. М. 5, 163, 169, 174, 190, 252  
 Мерло-Понти М. *см.*: Merleau-Ponty M.  
 Метц К. *см.*: Metz C.  
 Мешонник Х. *см.*: Meschonnic H.  
 Микеланджело Буонаротти *см.*: Michelangelo Buonarroti  
 Миклош П. *см.*: Miklós P.  
 Миллюков П. Н. 350  
 Мо Ди 273  
 Моль А. *см.*: Moles A.  
 Мольер *см.*: Molière  
 Моммзен Т. *см.*: Mommsen T.  
 Монтень М. *см.*: Montaigne M.  
 Морохаси Тэцудзи 292  
 Морган Э. *см.*: Morgan E.



- Моррис Ч. *см.*: Morris Ch.  
 Моцарт В. А. *см.*: Mozart W. A.  
 Моч В. *см.*: Motsch W.  
 Мур А. *см.*: Moore H.  
 Нань Пин 268, 279  
 Насонов А. Н. 264  
 Неклюдов С. Ю. 5—6, 163, 169, 252  
 Некрасов Н. А. 37, 348  
 Нерон *см.*: Nero  
 Неруда П. *см.*: Neruda P.  
 Никифоров И. 164  
 Николай Мефонский *см.*: Nicolaus Methonensis  
 Нирё Л. *см.*: Nyirő L.  
 Ницше Ф. *см.*: Nietzsche F.  
 Новик Е. С. 228  
 Нонн Панополитанский *см.*: Nonnus Panopolitanus  
 Обломиевский Д. Д. 103  
 Одоакр *см.*: Odoacer  
 Олсон Ч. *см.*: Olson Ch.  
 Ориген *см.*: Origenes  
 Орсин К. Г. 226  
 Ортутай Д. *см.*: Ortutay G.  
 Османов М.-Н. О. 227  
 Остин Дж. *см.*: Austin J. L.  
 Островский А. Н. 37  
 Оттон III *см.*: Otto III  
 Оуян Сун 277, 292  
 Павлович М. *см.*: Павлович М.  
 Палиевский П. В. 357  
 Панченко А. М. 264  
 Парри М. *см.*: Parry M.  
 Пастернак Б. Л. 328, 345, 357  
 Пекарский Э. К. 226  
 Пермяков Г. Л. 164, 170, 192, 225, 234, 252  
 Петр I 21  
 Петрарка Ф. *см.*: Petrarca F.  
 Пикассо П. *см.*: Picasso P.  
 Пирс Ч. *см.*: Peirce Ch.  
 Платон *см.*: Plato  
 Плеханов Г. В. 79  
 Плотин *см.*: Plotinus  
 Плутарх Херонейский *см.*: Plutarchus Chaeronensis  
 Позднеева Л. Д. 291  
 Поп М. *см.*: Pop M.  
 Попов А. А. 226, 228  
 Поппе Н. Н. *см.*: Poppe N.  
 Порфирий *см.*: Porphyrius  
 Поршнев Б. Ф. 191, 332  
 Прокл *см.*: Proclus Diadochus  
 Прокофьева Е. Д. 228  
 Пропп В. Я. 24, 151, 153—155, 159—160, 163—164, 166, 169, 174, 225, 228, 234, 252  
 Псевдо-Дионисий Ареопagit *см.*: Pseudo-Dionysius Areopagita  
 Пушкин А. С. 30, 218, 229  
 Рабле Ф. *см.*: Rabelais F.  
 Разикашвили Т. 227  
 Расин Ж. *см.*: Racine J.  
 Растье Ф. *см.*: Rastier F.  
 Рафаэль *см.*: Raffaello Santi  
 Ревзин И. И. 356  
 Ре-Дебов Ж. *см.*: Rey-Debove J.  
 Рейхенбах Х. *см.*: Reichenbach H.  
 Рембрандт Харменс ван Рейн *см.*: Rembrandt Harmens van Rijn  
 Ренан Э. *см.*: Renan E.  
 Ржевская Н. Ф. 5, 102  
 Ржига В. Ф. 264  
 Рифтин Б. Л. 5, 169, 292  
 Роб-Грийе А. *см.*: Robbe-Grillet A.  
 Розен В. Р. 227  
 Роман Сладкопевец *см.*: Romanus Melodus  
 Ромул Августул *см.*: Romulus Augustulus  
 Рош Д. *см.*: Roche D.  
 Рошияну Н. *см.*: Roşianu N.  
 Рублев А. 19  
 Руднев А. Д. 226  
 Рульфо Х. *см.*: Rulfo J.  
 Рутилий Наматиан *см.*: Rutilius Namatianus  
 Рылеев К. Ф. 20—23, 30, 34  
 Рюве Н. *см.*: Ruwet N.  
 Саболчи М. *см.*: Szabolcsi M.  
 Сад Д. А. Ф. де *см.*: Sade D. A. F. de  
 Салтыков М. Е. 37  
 Санжеев Г. Д. 226  
 Сапаров М. 356  
 Саррот Н. *см.*: Sarraute N.  
 Сартр Ж.-П. *см.*: Sartre J.-P.  
 Себеок Т. *см.*: Sebeok T.  
 Селби А. *см.*: Selby H. A.  
 Сен-Жон Перс *см.*: Saint-John Perse  
 Симон К. *см.*: Simon Cl.

Снесарев Г. П. 227  
 Соллерс Ф. *см.*: Sollers Ph.  
 Соловьев В. С. 357  
 Соссюр Ф. де *см.*: Saussure F. de  
 Станнер Э. *см.*: Stanner E. W. H.  
 Стеблин-Каменский М. И. 332  
 Столыпин П. А. 351  
 Столяр А. Д. 16, 41  
 Сыма Цянь 277, 291—292  
 Сыма Чжень 291  
 Сюй Цзун-юань 290  
 Сюнь-цзы 280, 282

Теккерей У. М. *см.*: Thackeray W. M.

Тертуллиан Септимий Флоренс К. *см.*: Tertulianus Septimius Florens Q.

Тихомиров М. Н. 264  
 Тодаева Б. Х. 226—227  
 Тодоров Ц. *см.*: Todorov Tz.  
 Толстой Л. Н. 28, 36—37, 80, 200, 264, 350  
 Топоров В. Н. 160, 169, 336  
 Тот А. *см.*: Tóth A.  
 Тот Л. *см.*: Tóth L.  
 Трабант Ю. *см.*: Trabant J.  
 Трояков П. А. 226  
 Туллий Цицерон М. *см.*: Tullius Cicero M.  
 Тургенев И. С. 37, 139  
 Тури З. *см.*: Thury Z.  
 Турцевич И. Г. 327  
 Тынянов Ю. Н. 133—134, 151  
 Тьеполо Дж. Б. *см.*: Tiepolo G. B.  
 Тернер В. У. *см.*: Turner V. W.  
 Тютчев Ф. И. 341

Удальцова З. В. 332  
 Улагашев Н. У. 226  
 Умикс Д. Ж. *см.*: Umiker D. J.  
 Успенский Б. А. 27  
 Утченко С. Л. 327

Фай Ж.-П. *см.*: Faye J.-P.  
 Фань Куан 298—300, 304—306  
 Фейеш Э. *см.*: Fejes E.  
 Феленковская И. В. 333  
 Феллини Ф. *см.*: Fellini F.  
 Феодор Студит *см.*: Theodorus Studita  
 Фет А. А. 348  
 Филипп II *см.*: Felipe II  
 Филон *см.*: Philo

Филострат *см.*: Philostratus  
 Финли Дж. *см.*: Finley J.  
 Флобер Г. *см.*: Flaubert G.  
 Фодор И. *см.*: Fodor I.  
 Фойт В. *см.*: Voigt V.  
 Фрай Н. *см.*: Frye N.  
 Франк-Каменецкий И. Г. 160, 163  
 Франс А. *см.*: France A.  
 Фреге Г. *см.*: Frege G.  
 Фрейд З. *см.*: Freud S.  
 Фрейденберг О. М. 160, 163, 169, 332  
 Фурье Ш. *см.*: Fourier Ch.

Хайтун Д. Е. 227  
 Хангалов М. Н. 227—228  
 Харузин Н. Н. 227  
 Хейзенбюттель Х. *см.*: Heisenbüttel H.  
 Хемингуэй Э. *см.*: Hemingway E.  
 Хиллер Л. *см.*: Hiller L.  
 Хильдеберт Лавардинский *см.*: Hildebertus Lavardinus  
 Хлебников В. В. 135  
 Хлодвиг *см.*: Chlodwig (Chlodowech)  
 Хомонов М. Н. 226  
 Хомский Н. *см.*: Chomsky N.  
 Хоппаль М. *см.*: Hoppal M.  
 Храпченко М. Б. 3—5, 58, 77, 102, 151, 170, 356  
 Хуан Ши-кан 280  
 Хуанфу Ми 267—269, 271—272, 274—275, 279, 290—291  
 Хьюгс Т. *см.*: Huges T.

Цзи Сянь-линь 292  
 Ци Бай-ши 300  
 Циглер А. В. *см.*: Ziegler A. W.  
 Цинциус В. И. 227  
 Цинь Ши Хуанди 331

Чернов И. А. 225  
 Чжан Чжань 283  
 Чжу Жоу-цзи *см.*: Ши Тао  
 Чирезе Э. *см.*: Cirese E.  
 Чистов К. В. 162, 169  
 Чэнь Шоу 284, 292

Шаброль Ж. П. *см.*: Chabrol J. P.  
 Шандор К. *см.*: Sándor K.  
 аш-Шанфара 332  
 Шекспир У. *см.*: Shakespeare W.  
 Шелли П. Б. *см.*: Shelley P. B.

- Шёнберг А. см.: Schönberg A.  
 Шеффер Н. см.: Schäffer N.  
 Шеффер П. см.: Schaeffer P.  
 Ши Най-ань 289  
 Ши Тао 299, 304—307  
 Шоймошши Ш. см.: Solymossy S.  
 Шпитцер Л. см.: Spitzer L.  
 Штаерман Е. М. 327  
 Штокхаузен К. см.: Stockhausen K.  
 Щеглов Ю. К. 356  
 Щедрин Н. см.: Салтыков М. Е.  
 Эко У. см.: Eco U.  
 Элиаде М. см.: Eliade M.  
 Элий Аристид см.: Aelius Aristides  
 Эпштейн М. Н. 4  
 Эргис Г. У. 226, 228  
 Эсхил см.: Aeschylus  
 Юань Кэ 291—292  
 Юлдашев Ф. 225  
 Юнг Т. см.: Young T.  
 Юстиниан I см.: Justinianus I  
 Юхансон С. см.: Juhanson S.  
 Якобсон Р. см.: Jakobson R.  
 Ямвлих см.: Jamblichus  
 Ян Бо-цзюнь 291  
 Ян Сюн 291  
 Ястремский С. В. 226  
 Лалић И. 66  
 Павловић М. 69  
 Аdy E. 302  
 Aelius Aristides 327  
 Aeschylus 310, 328  
 Alanus de Insulis 332  
 Alexander Magnus 310, 314  
 Althusser L. 112  
 Ammianus Marcellinus 314, 330  
 Antoine G. 51, 58  
 Apuleius 132  
 Aragon L. 54—55, 57—58, 63  
 Aristoteles 189, 308, 327  
 Arrivé M. 79  
 Arthaud A. 95, 115  
 Asturias M. A. 72  
 Athanasius Alexandrinus 317  
 Austin J. L. 107—108, 123  
 Babits M. 244—245, 249  
 Bach I. S. 334  
 Bachelard G. 71  
 Bacon F. 344  
 Baehrens B. 327  
 Balázs A. 249  
 Balzac H. de 83  
 Barbeau P. 62  
 Barthes R. 5, 15, 24, 26, 41, 49, 50, 75, 78—83, 85—86, 89, 93, 95, 102, 104, 116, 117—118, 123—124, 136, 149, 151, 166—167  
 Basilius Magnus Caesariensis 327  
 Beckett S. 60  
 Beckwith J. 331  
 Beethoven L. van 27  
 Beneš B. 174, 190  
 Bense M. 61  
 Benveniste E. 11, 31, 40—41, 97, 103, 123  
 Bergman I. 68  
 Boccaccio G. 167  
 Bogatyrev P. см.: Богатырев П. Г.  
 Boisaca E. 334  
 Borges J. L. 69  
 Bremond Cl. 163—164, 167, 170, 174, 190, 252  
 Brecht B. 147  
 Breton A. 63  
 Brod M. 146  
 Brooks P. 68  
 Bruno G. 327  
 Buchler I. B. 163, 170  
 Buffon G. L. L. 55  
 Butor M. M. F. 61  
 Byron G. G. 19  
 Camus A. 50, 58, 86  
 Carolus Magnus 311  
 Casanova L. 74  
 Casel O. 336  
 Cassirer E. 7, 71  
 Caton Ch. E. 123  
 Cayrol J. 60  
 Chabrol J. P. 167  
 Chlodwig (Chlodowech) 330  
 Chomsky N. 43—44, 47, 50, 58, 104, 123, 163  
 Cirese E. 164  
 Claudius 330  
 Clemens Alexandrinus 328, 335  
 Constant B. 167  
 Constantinus Magnus 313  
 Constantinus I 314—315  
 Coquet J. C. 50, 58, 86—87, 103

- Cornelle P. 56  
 Dali S. 28  
 Dante Alighieri 19, 312, 329, 343  
 Darwin Ch. 175  
 Degas Ch. 69  
 Delacroix F. V. E. 31  
 Demougeot E. 335  
 Dempf A. 331  
 Deri T. 139  
 Derrida J. 110, 123  
 Donato E. 41  
 Dorfles G. 67  
 Dornseiff F. 329  
 Ducrot O. 115, 124  
 Dundes A. 160, 163—164, 166, 169, 252  
 Durand G. 71  
 Dürer A. 11, 34  
 Eco U. 33—34, 41, 111—112, 123  
 Eliade M. 71  
 Eusebius Pamphilus 328, 330  
 Faye J. P. 63  
 Fejes E. 148  
 Felipe II 314  
 Fellini F. 68  
 Finley J. 61  
 Flaubert G. 56—57  
 Fodor I. 108, 111, 120, 123  
 Fourier Ch. 80—82, 102, 117, 124  
 France A. 37, 56  
 Freedman M. 191  
 Frege G. 106, 123  
 Frend W. C. 332  
 Freud S. 93—94, 96, 112  
 Frye N. 71  
 Galilei G. 189  
 Gallienus 326  
 Garcia Marquez G. 72  
 Gardin I. C. 170  
 Garnier P. 61, 64  
 Gelzer H. 330  
 Genette G. 49—50, 58  
 Giotto di Bondone 19, 49  
 Glenn S. E. 41  
 Goethe I. W. 19, 27  
 Golopentia-Eretescu S. 177, 191  
 Gombocz Z. 149, 151  
 Gomringer E. 61, 64  
 Gordianus 330  
 Grabar A. 329  
 Greimas A. J. 5, 43, 58, 76—78, 82—87, 91—94, 121, 123—124, 161, 163—164, 169—170, 174, 177—178, 190—191, 230—231, 252  
 Guillén J. 72  
 Gumperz J. J. 191  
 Halbwachs M. 191  
 Hammel E. A. 191  
 Hegel G. W. F. 76  
 Heiler F. 336  
 Heisenbüttel H. 64  
 Heliodorus 328  
 Heliogabalus 330  
 Hemingway E. 244, 248  
 Henle P. 41  
 Henry P. 63  
 Herodotus 175, 311, 329  
 Hidas A. 226  
 Hildebertus Lavardinus 312  
 Hiller L. A. 62  
 Hjelmslev L. 46, 51—52, 82, 121, 138  
 Hoffmann E. T. A. 31  
 Homerus 146, 333  
 Hoppál M. 177, 190  
 Huges T. 69  
 Hunger H. 329, 331, 334  
 Hymes D. H. 191  
 Ihwe V. J. 252  
 Illyés D. 139  
 Irenaeus Lugdunensis 329  
 Isenberg H. 251  
 Jakobovits L. A. 123—124  
 Jakobson R. 42—43, 47, 58, 116, 124, 168  
 Jamblichus 309  
 Jaulin B. 170  
 Joannes Damascenus 331  
 Johannes Chrysostomus 329—330  
 Jolles A. 252  
 Joyce J. 60  
 József A. 144  
 Juhanson S. 52  
 Justinianus I 311, 313—314  
 Kafka F. 146  
 Kanyó Z. 5—6, 251  
 Kaplan D. 191  
 Kaprow A. 68  
 Katz I. 108, 111, 120, 123

- Kavafis K. 66  
 Kelemen J. 4, 123  
 Kőpeczi B. 4—5  
 Kipling R. 199, 310  
 Klee P. 49  
 Kleist H. von 244  
 Klinkenberg J. M. 103  
 Köngäs-Maranda E. 163—164, 170  
 Kosztolányi D. 245, 300  
 Kramer F. W. 177, 190  
 Kranz W. 333  
 Kristeva J. 5, 40, 42, 58, 76—77,  
 79, 92—103, 110, 112—117,  
 123—124, 252  
 Kroeber A. L. 175  
  
 Labé L. 50  
 Lacan J. M. E. 112  
 Lacos P. A. F. Ch. de 167  
 Lakoff G. 124  
 Langer S. K. 71  
 La Rochefoucauld F. 55  
 Larousse P. 55  
 Lautréamont 93, 95, 103, 115  
 Leach E. 163, 166—167, 170  
 Leibniz G. W. 96  
 Lévi-Strauss Cl. 137, 151, 155—156,  
 160—170, 174—175, 179—180,  
 190—191, 252  
 Ligeti L. 226  
 Lonnquist B. 190  
 Lord A. 162, 169  
 Loyola I. 80—82, 102, 117, 124  
 Lukács G. 69—70, 72  
 Lyas C. 123  
  
 Maas P. 334  
 Madách I. 145—146  
 Mallarmé S. 87, 90—91, 93, 95—96,  
 98—100, 103, 112—113, 115  
 Mallery G. D. 175, 190  
 Mann T. 37  
 Manners R. A. 191  
 Maranda P. 163, 170  
 Marcus Aurelius 326  
 Marin A. 167  
 Marx K. 74, 76, 112, 182, 344  
 Masksey R. 41  
 Mathew G. 327, 329  
 Maximus Confessor 317  
 Mayenowa M. R. 26  
 Mayer H. 64  
 Merleau-Ponty M. 76  
 Meschonnic H. 49, 58  
  
 Metz C. 50  
 Michelangelo Buonarroti 19  
 Miklós P. 5  
 Moles A. 62  
 Molière 56  
 Mommsen T. 329  
 Montaigne M. 55  
 Moore H. 67  
 Morgan E. 61  
 Morris Ch. 13, 43, 46, 58, 171—172  
 Motsch W. 240, 252  
 Mozart W. A. 28, 328  
 Mukařovský J. 190  
  
 Nero 329—330  
 Neruda P. 72  
 Nicolao Caussino P. 335  
 Nicolaus Methonensis 327  
 Nietzsche F. 71  
 Nonnus Panopolitanus 318, 320  
 Nyíró L. 4  
  
 Odoacer 311  
 Olson Ch. 69  
 Origenes 335  
 Ortutay G. 252  
 Otto III 314, 317  
  
 Parry M. 162  
 Patrides C. A. 331  
 Paulus Silentarius 329  
 Peirce Ch. 7, 11, 40, 45—46, 138,  
 171—172  
 Petrarca F. 343  
 Philo 335  
 Philostratus 328  
 Picasso P. 67  
 Plato 309—310, 328  
 Plotinus 308, 326—327, 335  
 Plutarchus Chaeronensis 328  
 Pop M. 162, 169, 234—235  
 Poppe N. 228  
 Porphyrius 323, 326  
 Prévost Cl. 102  
 Proclus Diadochus 308—309, 327  
 Procopius Caesariensis 328  
 Pseudo-Dionysius Areopagita 321,  
 327  
  
 Queneau R. 60  
  
 Rabelais F. 24, 56—57, 160, 163  
 Racine J. 57, 95, 102, 167  
 Raffaello Santi 19

- Rastier F. 87—92, 99, 103  
 Reichenbach H. 236, 252  
 Rembrandt Harmens van Rijn 27  
 Renan E. 56  
 Rey-Debove J. 41—42, 58  
 Rintschen B. 228  
 Robbe-Grillet A. 61  
 Roche D. 64  
 Romanus Melodus 321  
 Romulus Augustulus 311  
 Roşianu N. 225, 234  
 Rulfo J. 72  
 Rutebeuf 56  
 Rutilius Namatianus 308  
 Ruwet N. 50, 58  
  
 Sade D. A. F. de 80—82, 102, 117, 124  
 Saint-John Perse 66  
 Sándor K. 250  
 Sanzheev G. D. см. Санжеев Г. Д.  
 Sarraute N. 61  
 Sartre J.-P. 52  
 Saussure F. de 40, 76, 78, 82, 105, 118, 131, 138, 151, 171  
 Schaeffer P. 63  
 Schäffer N. 62  
 Schneider C. 330  
 Schönberg A. 62  
 Sebeok T. 163, 169—170, 175  
 Selby H. A. 163, 170  
 Shakespeare W. 343  
 Shelley P. B. 20—22, 34  
 Simon Cl. 61, 64  
 Sollers Ph. 63  
 Solymossy S. 252  
 Spitzer L. 92  
 Stanner E. W. H. 163, 170  
 Starobinski J. 151  
 Steinberg D. D. 123—124  
 Stockhausen K. 62  
 Strawson P. F. 123  
 Szabolcsi M. 4—5  
 Szerdahelyi J. 191  
  
 Taubes J. 334  
 Tertulianus Septimius Florens Q. 316  
 Thackeray W. M. 37  
 Theodoretus (Cyrrhensis) 328  
 Theodorus Studita 317  
 Thury Z. 244  
 Tiepolo G. B. 29  
 Todorov Tz. 24—26, 41, 50, 115—116, 124, 163—164, 167, 170, 252  
 Tóth A. 67  
 Tóth L. 243  
 Trabant J. 52, 58  
 Trypanis C. A. 334  
 Tullius Cicero M. 322  
 Turner V. W. 170  
 Tylor S. A. 191  
  
 Umiquer D. J. 42, 58  
  
 Valéry P. 60  
 Van Dijk T. 79  
 Vargyas L. 226  
 Vasareli V. 62  
 Vauvenargues Luc de Clapiers 55  
 Vergilius Maro P. 103, 332  
 Verosta S. 330  
 Vitigis 311  
 Voigt V. 5, 162, 169, 190—192  
  
 Walde A. 334  
 Wallon H. 59, 71  
 Webern A. 62  
 Wegelin Ch. 175  
 Weimann R. 74  
 Wittgenstein L. 107—108, 122  
  
 Xenakis J. 62  
 Xerxes 310  
  
 Young T. 71  
  
 Zeno 311  
 Ziegler A. W. 330  
 Zola E. 37

# СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	2
✓ <i>М. Б. Храпченко</i> Природа эстетического знака	7
✓ <i>Б. Кёпеци</i> Знак, смысл, литература	42
<i>М. Саболич</i> Видоизменение знака в современном западно-европейском неоавангарде . . . . .	59
✓ <i>Н. Ф. Ржевская</i> О семиотических исследованиях в современном французском литературоведении .	75
<i>Я. Келемен</i> Текст и значение	104
<i>Л. Нирё</i> О значении и композиции произведения	125
✓ <i>Е. М. Мелетинский</i> К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике . . . . .	152
✓ <i>В. Фойт</i> Семиотика и фольклор	171

✓ С. Ю. Неклюдов	
О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре . . .	193
З. Каньо	
Заметки к вопросу о начале текста в литературном повествовании . . . . .	229
✓ Д. С. Лихачев	
Бунт «кромешного мира»	253
Б. Л. Рифтин	
Знаковый характер словесного портрета персонажа в китайской классической литературе .	265
✓ П. Миклош	
Двойное сообщение в одной картине	293
✓ С. С. Аверинцев	
Символика раннего Средневековья (К постановке вопроса) . . . . .	308
М. Н. Эпштейн	
✓ Диалектика знака и образа в поэтических произведениях А. Блока . . . . .	338

---

## СЕМИОТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Утверждено к печати*

*Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР  
и Институтом литературоведения Венгерской Академии наук*

Редактор издательства Е. Г. Павловская. Художественный редактор С. А. Литвак.  
Художник Л. С. Эрман. Технический редактор И. Н. Жмуркина  
Корректор О. В. Ласрова

Сдано в набор 28/XII-1976 г. Подписано к печати 25/V-1977 г.

Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага № 1. Усл. печ. л. 19,32. Уч.-изд. л. 20,6.

Тираж 5400 экз. А-13331. Тип. зак. 1687. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Наука». 117485, Москва, Профсоюзная ул., д. 91а  
2-я типография издательства «Наука», 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



1 p. 6915