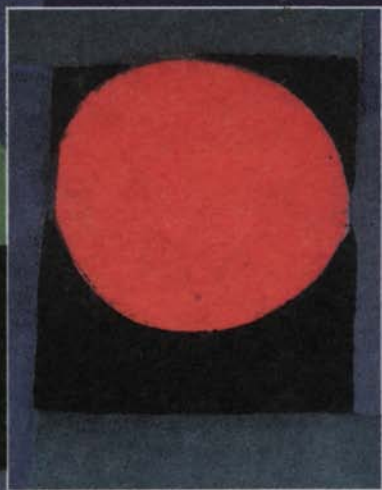


современная  
западная  
русистика



СМЫСЛ  
как  
таковой

*Игорь Смирнов*

## **СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ  
СМЫСЛ И ЭВОЛЮЦИЯ  
ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ**

**НА ПУТИ К ТЕОРИИ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

ИГОРЬ СМИРНОВ

# СМЫСЛ КАК ТАКОВОЙ

Санкт-Петербург



Академический проект  
2001

Редакционная коллегия серии  
«Современная западная русистика»:  
Б. Ф. Егоров (председатель),  
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян.

ISBN 5-7331-0187-3



9 785733 101873

© И. П. Смирнов, 2001  
© Гуманитарное агентство «Академический  
проект», 2001

## МЕРСИ, СЕМИОЛОГИЯ

Две книги, которые заново предлагаются вниманию читателей, имели совсем разные истории. Точнее, история одной из них, «Художественный смысл и эволюция поэтических систем», заслуживает того, чтобы быть рассказанной, тогда как изданию другой, «На пути к теории литературы», не предшествовало ничего, похожего на аристотелевскую перипетию.

Сжато к варианту «Художественного смысла...» предстояло появиться в свет в составе сборника «Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения» (Ленинград: «Наука», 1973). Редактор сборника, А. С. Бушмин, обнаруживая, вообще говоря, не свойственную ему терпимость, писал в предисловии: «По методике исследования особняком стоит статья И. П. Смирнова “О смене поэтических систем”. Автор ее является сторонником семиотического подхода к литературе, в его теперешнем виде не разделяемого многими литературоведами, в частности и редактором данного труда. Однако считаем, что статья эта заслуживает внимания как опыт в поисках новых способов литературоведческого анализа». Бушминский плюрализм рассеялся после того, как, не знаю кто, послал в ленинградский Обком донос, в коем значилось, что в марксистскую коллективную монографию просочилась чуждая ее духу идеология. Хотя редактор «Историко-литературного процесса» слыл влиятельным в партийных кругах, он не стал бороться за статью идеологического диверсанта — ее похерили.

Л. З. Сова, прочитав машинопись «Художественного смысла...», посоветовала мне обратиться в московскую Главную редакцию Восточной литературы, которой по неведомым причинам были позволены всяческие издательские вольности. Материалом моей книги была русская поэзия начала XX в. «А чем мы не Азия?» — оптимистично

подумал я и в тайне от коллег, охочих до доносов, отправился в Москву. Несмотря на легкомысленную веру в удачу, я все же не вполне был убежден в том, что востоковеды примут мой труд для публикации без каких-либо пожеланий приспособить его к их тематике. Смутно припоминая прочитанного в детстве Гафиза, я предстал, не будучи никем рекомендованным, перед Ларисой Федоровной Керцелли, красивой московской дамой в синем блейзере с золочеными пуговицами. Кажется, я пытался затеять с ней разговор о модальных категориях, которые меня в ту пору волновали до чрезвычайности, превышая даже мой всегдашний интерес к женщинам, и которым была посвящена значительная часть книги. С благожелательной снисходительностью выслушав мой отвлеченный от реальности лепет, за который доктор Снежинский тут же отправил бы меня в палату для страдающих вялотекущей шизофренией, Лариса Федоровна вызвала Льва Шулимовича Рожанского и без лишних слов назначила его в технические редакторы предстоящего издания. Единственное условие, которое она мне поставила, заключалось в том, что научным редактором «Художественного смысла...» должен быть Д. С. Лихачев.

Я вовсе не хотел мучить любимого мною Дмитрия Сергеевича. Но делать было нечего, и я всучил ему мой текст, содержавший в тогдашней его версии еще больше паралогических формул, чем в нынешней (на каком-то этапе многочисленных переработок книги я выбросил из нее страниц сто машинописи, на которых дотошно толковалось порождение абстрактной семантики). Много позднее я услышал от одного логика признание в том, что ему легче построить собственную логическую систему, чем понять чужую. Что-то подобное этому соображению, мелькало и у меня в голове, когда я — с вовсе не желаемым садизмом — обрекал Дмитрия Сергеевича на приобщение к моим псевдоалгебраическим выкладкам, твердо зная, что он — с его добросовестностью — не просто пробежит их глазами, но постарается вникнуть в них. Он вернул мне писанину с легким вздохом и попросил, чтобы я сам отрецензировал ее за его подписью. Требование Ларисы Федоровны было выполнено и, казалось, уже ничто не могло помешать напечатанию книги.

Она была поставлена в издательский план на 1977 год. Летом того года я приехал к Льву Шулимовичу за чистыми листами. Он был занят беседой с автором, и я ждал в коридоре Главной редакции Восточной литературы, когда он освободится. Мимо меня прошли два молодых эмэнеса, весело переговаривавшихся. «Знаешь, что Левка к шестидесятилетию Софьи Власьевны выкинул?» — спросил один другого. И пояснил: «Антисоветчину издавал». «О чем это они?» — постарался я в тревожной истоме отогнать от себя естественную в данном случае мысль о том, что меня опять запрещают. На столе перед Львом Шулимовичем лежала корректура «Художественного смысла...», испещ-

ренная цензорским карандашом. «Значит, так, — сказал он диктаторским тоном, — либо мы издаем книгу под грифом «Для научных библиотек», либо вы внесете в нее эквивалентные по числу знаков замены там, где вам поставлены вопросы Главлитом». Я сассоциировал гриф «Для научных библиотек» с другим: «Совершенно секретно», выбрал второе предложение и задал Льву Шулимовичу вопрос, к чему, собственно, придралась цензура. Оказалось, что в книге приводятся имена авторов-эмигрантов. Когда я писал ее, озабоченный, прежде всего, трудно дававшейся мне теорией модальностей и прочими логическими проблемами, мне и в голову не приходило делить писателей на покинувших родину и застрявших в Евразии. Но даже если я учел бы это обстоятельство, как можно было описывать ранний символизм без Мережковского и Гиппиус, а акмеизм — без Георгия Иванова и Адамовича и заодно с ними без Гумилева, пусть не эмигранта, но все же не подлежавшего упоминанию? Теперь я был обязан решить эту головоломную задачу.

Следует признаться, что цензурные вмешательства вызвали у меня приступ небывалого творческого энтузиазма, в результате которого я за четверо суток почти бессонной работы вымарал и знак-в-знак заместил все сказанное о названных авторах. Семиотика открылась мне в процессе этих субституций с неожиданной стороны. В классификацию знаков у Пирса и его последователей семиозис «Художественного смысла...» не укладывается. Предпринимая *quid pro quo*, я размышлял о том, что архаические табу были учреждены в первую очередь, чтобы сделаться стимулом к творчеству, к истории. Ритуал был чреват ею. При переиздании «Художественного смысла...» я восстанавливаю выкинутое отсюда (реконструированные фрагменты книги, в том числе и глава о поэзии Мережковского, отмечены подчеркиванием и отчеркиванием), но оставляю более или менее в сохранности то, что было придумано ради ублажения Главлита. Те дополнения к первому изданию, которые вошли в главу «Барокко и футуризм», никак не связаны с цензурованием, и я не могу вспомнить сейчас, почему я не использовал здесь весь иллюстративный материал, которым располагал. Не без злорадства хочу сказать, что советская цензура не отличалась особой грамотностью. Имена таких эмигрантов как Н. Лосский, И. Одоевцева, Н. Евреинов, Д. Чижевский, всплывшие в книге, не попали под запрет. Обскурантизм — благо советского строя.

Когда Лев Шулимович действительно преподнес свой — несколько отклонившийся от первоначального вида — подарок советской власти, Вяч. Вс. Иванов поздравил меня с выходом из печати «научного бестселлера». Некоторое время я гордился этой оценкой. Основная часть тиража (составившего 2500 экземпляров) «бестселлера» попала почему-то в Болгарию. Меня это не поразило, потому что



семь лет, ушедшие на работу над книгой и на ее публикацию, отучили меня удивляться.

В России «Художественный смысл...» отрецензирован не был, если не считать его пересказа в реферативном журнале Института научной информации (ИНИОН), на который отважилась Наташа Никитина, сочинявшая свой отзыв в Коктебеле под присмотром мужа, когда-то профессионального математика, Бори Гройса. Тогда мы еще не были друзьями. Дмитрий Александрович Пригов сообщил мне, что был арестован за чтение в метро ксерокопии моей книги, подsunутой ему Алешей Паршиковым, большим любителем киевского барокко. Бдительные спутники Дмитрия Александровича решили: раз ксерокопия — значит: самиздат. Дмитрий Александрович, живший на окраине Москвы, был ссажен с поезда «миликансрами», которые, споро разобравшись, в чем дело, идентифицировали читаемое как опубликованное Главной Редакцией Восточной литературы и отпустили невинного поэта на свободу.

Ну, что еще рассказать? В конце концов, «Художественный смысл...» все-таки запретили — такая уж у него была участь. После того, как я в 1981 году пошел по пути поэтов, ранее не опознанных мной в качестве эмигрантов, книга была помещена в ленинградских библиотеках в спецхран.

«Художественный смысл...» был попыткой концептуализовать историю культуры (на скромном примере перехода русской поэзии от символизма к «постсимволизму») в терминах семиотики. Я развивал мой подход к дискурсивной истории менее всего в противостоянии выродившемуся марксистскому литературоведению, которое дошло до того, что решило учесть опыт семиотики. На самом деле я полемизировал с московско-тартуской школой, которая не выстроила своей теории истории, хотя и дала несколько выдающихся образцов работы с частным историко-культурным материалом (точно так же «Труды по знаковым системам» и «Летние школы» не содержат в себе генологии, да и нарратология представлена в них вовсе не на тогдашнем мировом уровне). Ю. М. Лотман отнесся к моему докладу в Тарту, прочитанному в 1975 году с опорой на «Художественный смысл...», крайне скептически. Это восприятие моих занятий диахронией принесло мне удовлетворение, гораздо более сильное, чем хвалебный отзыв Вяч. Вс. Иванова, которым я себя тешил в трудные минуты: книга попала в яблочко. Когда она сочинялась, семиотика еще не была полностью скомпрометирована философией Деррида, Фуко, Делеза и Бодрийяра. Эти французские постмодернисты первого призыва не поставили под сомнение семиотические понятия, они охотно пользовались ими. Закат семиотики произошел по той причине, что мэтры французского шестидесятничества отказались считать ценностью то, что было предметом семиотики — культурогенную деятельность человека. Еще жи-

вая научная метода была приложена ими к недолжному, обреченному на смерть. Критика иудео-христианской традиции у них стала радикальной компенсацией европейской революции 1968 года. Тарту и Москва не откликнулись на нее, сосредоточенные не на том, чтобы восполнить поражение начавшегося исторического сдвига, а на том, чтобы преодолеть последствия 1917 года (задача — не по плечу группе ученых). Именно в этот момент русская мысль непоправимо отстала от западной, как бы ни старались сейчас талантливые москвичи, сгруппировавшиеся вокруг издательства «Ad marginem», навестить упущенное — насадить французский интеллектуализм на русской почве. Отставание имело имя: семиотика. Вера в ее инструментальную мощь, во власть ученого, знающего, что есть знак, и поэтому главенствующего над тем, кто им манипулирует в политических целях, — анахронизм в стиле Морриса. Французы выиграли второе Бородино по той причине, что не страшились революции. Право же, русская революция в XX веке не смогла избавиться от подражания французской.

Как бы то ни было, я ощутил после появления «Художественного смысла...» исчерпанность той научной (семиотической) парадигмы, к которой он принадлежал. Я перешел на другие метаязыки, сиюсь выразить то, что мне хотелось сказать о диахронии. О том, каков был этот переход, — не место разглагольствовать здесь. Но конец семиотики стоит того, чтобы поговорить о нем.

Семиотика дегенерировала, превратившись из науки о знаках и значениях в дискурс, учитывающий только «носителей знаков», каналы информации, медиальную среду. Изменения, происходящие в культуре, стали отсчитывать от изобретения «Ундервуда» и телевидения. Этот дискурс был инициирован Маклюэном. Фридрих Киттлер («*Drakulas Vermächtnis. Technisde Schriften*», Leipzig 1993) писал о том, что новые технические возможности распространять информацию вызвали эскалацию насилия над воспринимающим сознанием (93), подразумевая, что без рассмотрения таковых нельзя вникнуть в историю культуры — борьбы за власть. Норберт Болъц («*Philosophie nach ihrem Ende*», Berlin 1992) отверг идею самосознания, столь существенную для классического немецкого идеализма, на том основании, что между автором и его продуктом расположены медиальные орудия производства (150). Да, возникновение фотоискусства повлияло на Тургенева. Да, Достоевский, возможно, не случайно выбрал себе в жены стенографистку. Но ведь не Анна же Григорьевна настрочила «Братья Карамазовы»! И не фонограф же сочинил «Анну Каренину». Придавать стилю мысль Платона — абсурдно. Семиотика не всемогуща, как и любой иной способ описания человеком человека. Но справедливое разочарование в ней, не справившейся с тем, чтобы создать новую культуру, предназначенной лишь для постижения былого без означивания позиции того, кто пользуется для этого все теми же знаками, что и прежде,

повело интеллект по неправильному пути. Борис Гройс в своей последней книге («Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien», München 2000) деконструировал (в толстовской традиции срывания масок) дискурс, обращенный к media, как продолжение мистического страха, сопровождавшего человека с самого его начала: замещение делает замещаемое неведомым, равным смерти, ставит мир под подозрение, населяет его призраками. Киттлер и Больц продолжают проект первобытных анимистов, когда они гипертрофируют роль средств общения. Антисемиотика приходит к концу, как когда-то завершилась семиотика. Неважно, как мы схватываем культуру. Важно только одно: она — исторична. Равно и придуманные ею языки авторефлексии.

Остается еще сказать, что Альгирдаса-Жюльена Греймаса, который как никто другой повлиял на «Художественный смысл...», я увидел впервые в 1982 году в Мюнхенском университете. После окончания его доклада мы с Борей Гройсом переглянулись, и я решил не завязывать разговор с моим инспиратором. Он был синилен.

\* \* \*

«На пути к теории литературы» дополняет «Художественный смысл...» во всех отношениях. Скорее всего, я не составил бы этот текст, если бы не попал в эмиграцию — туда, где происходит отчуждение от истории, выступающей как не пережитая тобой с раннего детства. Соответственно, и выход в свет книги, в которой идет речь об универсальных правилах порождения словесно-художественного дискурса, не сопровождался сколько-нибудь драматическими событиями. Й. фан Баак рекомендовал ее голландскому издательству «Родопи», оно тиражировало в 1987 году то, что я отпечатал на пишущей машинке IBM, и затем вернуло мне за бросовую цену основную часть тиража, не затребованную читателями. В «На пути...» я старался противостоять mainstream'у, отказу современной мысли от теоретичности, ее отрыву от «классической» традиции, которую мне хотелось возродить в оглядке на достижения литературоведческого формализма. Впоследствии я написал статью о кризисе теории, которая была напечатана в «Новом литературном обозрении». К тому, что было сказано в ней, мне нечего сейчас добавить. Но имеет смысл порассуждать о моде, от которой я отрекся в «На пути...» Она выдвигает на передний план субъекта, ее цель — привлечь внимание к нему за счет того, что он выделяется из массы. Мода игнорирует объектность. Пока мы модны, мы промахиваемся мимо цели, мимо постигаемого — мы не погружены в объектную действительность. Литература — один из автономных дискурсов. Теория литературы необходима в той мере, в какой словесное искусство рассматривается как непохожее на другие

типы речи. Опровержение теоретичности при занятии литературоведением, которое затеял Поль де Ман, было безнравственным утверждением субъекта в позиции объекта, исследователя — на месте исследуемого, узурпированием писательства не-писателем, не желающим — по самому своему статусу — специфицировать литературу. Пусть введенная таким образом в культурный оборот мода и победила. Я не раскаиваюсь в том, что конфронтировал с ней.



**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ  
И  
ЭВОЛЮЦИЯ  
ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ**



## ВВЕДЕНИЕ

«Поэзия есть мысль, устроенная в теле»

*Н. Заболоцкий*

Эта работа задумана как исследование, посвященное семантическому механизму литературной изменчивости.

Под семантическим углом зрения всякий литературный текст являет собой картину (модель) мира. В этой картине эвристическим путем могут быть высвобождены отдельные элементы — значения, которые входят в классы значений, например, в группы пространственных, временных, причинно-следственных и тому подобных смыслов. Такие классы, или категории, универсально присутствуют в любых литературных системах, независимы от времени. Историческая специфика различных картин мира определяется теми правилами, которыми руководствуется писатель, трансформируя универсальные смыслы в конкретные значения литературного текста. Опыт словесного искусства свидетельствует, что на каждой фазе художественной эволюции персональные варианты смысловых трансформаций объединяются в межиндивидуальные семантические системы — из частных моделей мира вырастает общая картина реальности, свойственная той или иной литературной эпохе. Следовательно, чтобы описать эволюцию художественной семантики, требуется выяснить, какова природа преобразований, производящих смену литературных систем по ходу исторического времени, и каковы те правила семантических трансформаций, которые варьируются от писателя к писателю в границах одного и того же ансамбля смыслов.



Эта задача решается в работе на материале русской поэзии конца XIX — начала XX вв. (переход от символистской поэтической культуры к постсимволизму). Обозреваемый период, охватывающий около четверти столетия, характеризовался не только сменой, но и сосуществованием конкурирующих литературных течений. Исследователю, таким образом, предоставляется право выбора между синхронным и диахронным подходами к поэзии 1890—1910-х годов. Но очевидно, что факт сосуществования символистской и постсимволистской литературных систем произведен от кардинального факта возникновения новых школ на рубеже 1910-х годов. Чисто синхронное описание материала обнаружит здесь свою недостаточность, если не фиктивность.

Передвижку от одной семантической системы к другой целесообразно объяснить как диалектическое изменение соотношений между теми компонентами, из которых складывается структура всякого смысла, а именно как изменение соотношений между означающими (образы чувственно воспринимаемых оболочек знаков), означаемыми (понятия, зафиксированные в знаках) и обозначаемыми (предметы, к которым отсылают знаки). При этом обозначаемый предмет должен рассматриваться в качестве мыслительной, а не реально наличествующей данности.

Такое объяснение литературного развития призвано раскрыть внутренние эволюционные ресурсы, которыми располагает словесное творчество. Вместе с тем ясно, что порождение художественного текста определяется как внутренними возможностями литературы, так и внешними условиями социокультурной ситуации, поощряющими либо отсеивающими эти возможности. «В качестве социального явления (художественное) произведение может быть функционально определено на двух уровнях, выражаемых понятиями «книжный товар» и «мир значений». И как книжный товар и как мир значений произведение детерминировано той системой коммуникации, частью которой оно является» [284, 17]. Будучи книжным товаром, литературный текст находится в конкретно-исторической зависимости от того, каков профессиональный статус писателя в коллективе, каковы контролируемые обществом каналы связей с читателями и т. п.; будучи же миром значений, литературный текст отражает специфику социальных взаимодействий и противодействий, обуславливающих социокультурную ситуацию. По-

сколько, однако, мир значений произведения сопричастен не только среде социальной коммуникации, но и семантическим мирам, сложившимся к моменту возникновения текста, постольку исследование тех потенциальных преобразований, которым может быть подвергнуто в тексте его литературное окружение, приобретает право на относительную самостоятельность. Именно этим правом и пришлось воспользоваться в данной работе, чтобы соблюсти необходимую очередность при рассмотрении проблем смысловой эволюции. Ибо мы вряд ли поймем, каким способом фильтруются художественные значения, пропускаемые через сеть общественных отношений, если не будем обладать предварительными сведениями о том, какой семантический материал попадает в социальный фильтр.

Сверх того, что каждый текст преобразует сложившуюся литературную обстановку, он соотнесен и со всем множеством когда-либо созданных текстов, принадлежащих к различным областям нашей коммуникативной практики. Это означает, что семантическое строение текста производно не только от структуры сознания, существующей в данной исторической обстановке, но также от универсальной семантической структуры, организующей сознание как таковое<sup>1</sup>. «Универсалии, — утверждал Декарт в «Началах философии», — образуются в силу только того, что мы пользуемся одним и тем же понятием, чтобы мыслить о нескольких отдельных вещах, сходных между собой» [57, 541]. Сомнения по поводу реального характера универсальной смысловой структуры<sup>2</sup> отводятся в силу таких фактов — ср. аргументы лингвистов, ставящих аналогичную задачу [71, 242—243] — как принципиальная осуществимость художественного перевода, возможность расшифровки и реконструкции древних культур, стабильность жанровых схем, не поддающихся глубокой деформации под воздействием социально-исторических сдвигов. Ввиду этих соображений рассмотрение исторически подвижных слоев художественной семантики было дополнено вынесенной в «Приложение» гипотезой о логическом выводе смысловых универсалий.

Таковы отдельные предпосылки этого исследования, многие обобщения которого претендуют лишь на статус предварительной разведки в области художественной семантики и требуют как дальнейших эмпирических подтверждений, так и более строгого логического оформления<sup>3</sup>.

## ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

Принято говорить о том, что научное знание растет из заблуждений. Но не реже встречается обратное: большим идеям, перетряхивающим науку, сопутствуют глубокие ошибки, которые страхуют свою долгую жизнь за счет авторитетности окружающего их идейного контекста. Именно так обстоит дело с теорией Ф. де Соссюра.

Формулируя главные тезисы семиотики (семиологии), Ф. де Соссюр, как известно, выдвинул на первый план метод синхронного анализа, который в свое время был подавлен диктатурой историзма, установленной романтической эпохой. В своем завораживающем наглядностью примере он сравнил знаковую систему (естественного языка) с шахматами и указал, что структурной природой обладают лишь отдельные состояния партии: ход фигуры разрывает старую и создает новую сетку связей на доске. Между тем диахронные трансформации не являются бессистемными. Если бы исторические изменения не имели внутренней логики, то таковой не обладали бы и результаты этих изменений.

Вместе с тем ясно, что диахрония литературы и языка не поддается описанию в терминах, пригодных для изучения синхронии. Последовательность художественных фактов во времени можно представить в виде ряда синхронных срезов, расположенных один за другим, и тогда вторым этапом обработки полученных данных будет сопоставление результатов, которые

обнаружились при раздельном рассмотрении сменяющихся состояний литературы<sup>1</sup>. Однако не стоит обольщать себя и тайно или явно предполагать, что такой прием открывает нам границы собственно исторической проблематики.

Если сравнение поперечных срезов не возвращает исследователя к методам традиционной компаративистики (теория заимствований и влияний), то оно должно привести его к построению структурной типологии художественных систем. т. е. к выполнению требований синхронного, а не диахронного описания литературных явлений. Другими словами, этот подход позволяет выделить те признаки, которые отличают репертуар элементов одной системы от репертуара другой, и указать, к каким более сложным ансамблям признаков принадлежат сопоставляемые системы. Между тем остается неясной внутренняя необходимость наступившего изменения. Если историческая поэтика не хочет утратить свою специфику и стремится исполнить роль самостоятельной научной дисциплины, она обязана преодолеть антиномию между непрерывностью и дискретностью.

Начиная с «Курса общей лингвистики» Ф. де Соссюра и вплоть до наших дней не прекращается обсуждение тех опасностей, которыми грозит смешение синхронных и диахронных фактов в синхронном анализе. Следует отстаивать тот же принцип и относительно диахронного подхода к изучаемому материалу<sup>2</sup>. В противном случае, подменив историю типологией, мы будем принуждены объяснять смену художественных направлений исключительно за счет внешних воздействий, которым может подвергнуться литературная система: ее внутренние эволюционные ресурсы окажутся непроницаемыми для исследования.

В самом деле, сопоставляя два дискретных состояния литературы, невозможно осмыслить внутреннюю связь между ними. И наоборот, признание внутренней связи противоречит идее дискретности. Вот почему, в частности, нельзя вообще отказаться от диахронных изысканий, как бы это ни было соблазнительно для современных гуманитарных наук, изнуренных дихотомией синхрония — диахрония.

## РОМАНТИКИ И КЛАССИКИ ИЛИ ПАРАДИГМАТИКА И СИНТАГМАТИКА?

Следующее из диахронных трансформаций<sup>3</sup> рождение новых поэтических языков (в широком понимании термина), как правило, сопровождается острой полемикой о способности этих языков быть носителями смысла<sup>4</sup>. Причем те критики, которые с сочувствием наблюдают за становлением только что возникших школ, склоняются к принципиально отдельному рассмотрению сменяющихся систем литературы. Поэтому семантические системы, последовательно расположенные на временной оси, разводятся в полярных направлениях. «Противоположности живого литературного процесса, — вспоминал В. М. Жирмунский, — были заметнее современнику, чем сходства» [65, 66].

В русской поэзии 1910-х годов постсимволизм был представлен не одной школой, а двумя соперничающими группировками, к которым тяготели все остальные писательские товарищества и отдельные поэты, не связавшие себя корпоративными обязательствами. Вот почему разрыв с символизмом объяснялся в научно-критической литературе того периода двояко, в зависимости от того, в какую систему — акмеизма или футуризма — включал себя наблюдатель. Наиболее отчетливо и законченно «акмеистская» и «футуристическая» концепции «преодоления» символизма были сформулированы В. М. Жирмунским и Б. М. Эйхенбаумом.

При наблюдении с позиций предшествующей системы — символизма — новые направления осмысливались как простое повторение уже бывшего в литературе. Ср. характерное высказывание Брюсова: «Общее впечатление от стихов и прозы наших футуристов — то, что они... ничего особенно оригинального не дали. Темы, которые затрагивают футуристы, разрабатывались ранее романтиками и символистами; метры футуристических стихов уже давно известны в русской поэзии; словесные новшества, на которые отваживаются новые поэты, тоже были уже испробованы... в литературе декадентами, символистами и их предшественниками» [26, 127]<sup>5</sup>.

1. Мысль В. М. Жирмунского о том, что реакция на символизм должна быть определена как борьба «классического» и «романтического» типов словесного искусства<sup>6</sup>, вполне разделяли сами представители акмеизма, ср. еще [4]. Осознание поэзии «Гиперборей» в терминах В. М. Жирмунского продолжает быть действенным и в наше время<sup>7</sup>. Замечу, кстати, что уже в 1910—1920-х годах В. М. Жирмунский сопоставлял «классицизм» в одном синонимическом ряду с «неореализмом», а позднее воспользовался понятием «реализм» (применительно к стилю Ахматовой), вытеснившим остальные [65, 62—63].

Вскрытое ученым противопоставление признаков «классической» и «романтической» поэзии, которое было проведено по бинарному принципу<sup>8</sup>, представим в виде обобщающей таблицы, не нарушая по возможности особенностей авторского словоупотребления.

Даже оставаясь на позиции В. М. Жирмунского, можно обнаружить, что его модель «преодоления» символизма не исчерпывает своеобразия поэтической ситуации 1910-х годов.

Эстетические признаки Тип словесного искусства	Отношение к материалу художественной конструкции	Отношение к жанровому стилистическому канону	Тип поэта	Отношение к внелитературному ряду	Ориентация на смежные искусства
Классицизм	Объективный учет свойств материала, равномерное использование выразительных возможностей	Традиционализм, тяготение к жанровым нормативам	Мастер	Тенденция к автономности	Пространственные (живопись)
Романтизм	Субъективное преодоление, «мысль изреченная есть ложь»	Новаторство, жанровый синкретизм	Учитель, пророк	Тенденция к экспансии и слиянию	Временные (музыка)

Он проследил, как исторически манифестировались «романтизм» и «классицизм» в стихотворных текстах символистов и акмеистов (справедливо отметив, в частности, обращение поэтов «Гиперборея» к конкретно-эмпирическому миру, активизацию логической связи смыслов в их творчестве и т. п.), но вряд ли удастся зачислить в «классики» таких художников пост-символизма, как Маяковский, Хлебников, Пастернак, Асеев, Цветаева, И. Северянин и некоторых других.

Если отправляться от модели В. М. Жирмунского, то придется опознать в творчестве раннего Маяковского признаки обоих эстетических типов: восприятие поэзии как мастерства, очевидную ориентацию на живопись<sup>9</sup>, с одной стороны, и жанровый синкретизм, культ новаторства, установку на экспансию литературы в действительность — с другой. Настаивая на расподоблении структурных принципов акмеизма и символизма, В. М. Жирмунский был склонен, по-видимому, к парадоксальному взгляду на русский футуризм как на прямое продолжение (а не «преодоление») символистской поэтики. В работе «Поэзия Александра Блока» он писал, что «... “пожар сердца” у Маяковского, с пожарными в “сапожищах” и т. д., с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, “сгорающего на костре” и освещающего ночью “мрак окрестный”... в стихотворении Блока» [67, 234]. Утверждение изоморфизма метафорических структур в стихах Маяковского и Блока приобретает особый оттенок, если учесть, что, согласно В. М. Жирмунскому, «романтизм» воплощает себя на стилистическом уровне прежде всего в метафоре. Та же попытка ввести Маяковского в контекст символизма ощутима и в наблюдениях метрико-ритмического характера: «Стихи Маяковского... по своему метрическому строению — те же дольки... с тою только разницей, что у Маяковского в долю нередко входит большой речевой такт... Эти отличия менее существенны, чем факты сходства: именем Блока будет определять впоследствии историк русского стиха решительный момент деканонизации старой системы стихосложения...» [67, 257]<sup>10</sup>.

2. При «футуристическом» истолковании, в противовес «акмеистскому», отбрасывание символизма не могло быть объяснено в границах типологического описания поэтических систем — футуризм намеревался оторваться не только от непосредственно предшествующего ему культурно-художественно-

го цикла, но от литературы в целом.

С «футуристической» точки зрения вполне допускалось, что акмеизм и символизм дифференцированы как «классическое» искусство и «романтическое». Но само по себе это отличие не было существенным в «футуристической» концепции, поскольку спор о «преодолении» символизма она сводила не к смене литературных систем, но к реорганизации системы литературы.

В тех (не столь уж редких) случаях, когда традиции, питавшие футуристическую поэзию, бывали прослежены, обязательно подчеркивалась их внесистемность: разнородные, они не складывались в единый эстетический тип; критики отмечали их в качестве периферийных, исключительных либо забытых<sup>11</sup>, т. е. как такие явления, которые не были актуальными для литературного сознания и находились как бы за чертой литературы (Хлебников и Шишков, Маяковский и поэзия XVIII в., Крученых и заумный фольклор сектантов и т. п.).

Таким образом, конструктивной, хотя и односторонней, теории В. М. Жирмунского, стремившегося раскрыть структуру нового поэтического языка, была противопоставлена не столько равноценная теория, сколько доктринальное указание на самый факт «эволюционной» природы акмеизма и «революционности» футуризма, который был назван Б. М. Эйхенбаумом в первой главе его работы «Анна Ахматова» «новым косноязычием», «дикой речью» [215, 81].

По его мнению, «акмеисты — не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок» [215, 84]. Намечается некоторое согласие с выводами В. М. Жирмунского, но отсюда делается противоречащее им заключение: «Цех поэтов» не открывает новую, а замыкает символистскую культурную фазу. «...Преодоление символизма, — провозглашает Б. М. Эйхенбаум, — принадлежит футуристам» [215, 85]. Знаменательна сугубо футуристическая аргументация: в поэзии акмеизма «...сохранилась эстетическая позиция — то, с чего началось самое движение (символистов — *И. С.*) и от чего оно потом отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций» [215, 84—85].

Определение футуризма как «нового косноязычия» неудобно уже потому, что оно негативно, и, если мыслить последовательно, придется смириться с тем, что поиск структурных за-



кономерностей в творчестве поэтов «Гилеи», «Центрифуги», «Мезонина поэзии» и «Ассоциации эго-футуристов» заранее проигран. Но беда не только в этом. Очевидно, что обе конкурирующие схемы «преодоления» символизма нуждаются в уточнениях. Однако коррективы, глубокие ли, скользящие, мало помогут делу. Находясь в отношении дополнительного распределения, построения В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума исключают возможность интегрировать их в более широкой концепции. Мы вынуждены выбирать: присоединяться ли к одному из исследователей, либо совокупно отвергать мнения обоих? Остается второе.

Чтобы избежать кривотолков, повторю, что речь идет не о субъективных заблуждениях В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума, но об исторической ограниченности взгляда, которая неумолимо возникает в условиях, когда наблюдатель практически не отделен от объекта, короче, о том, что рассеивание научных мнений — явление строго детерминированное. Более того, несогласие с исходными идеями ученых еще не означает, что должны быть отвергнуты и их конкретные суждения, многие из которых заслуживают переформулировки и обобщения.

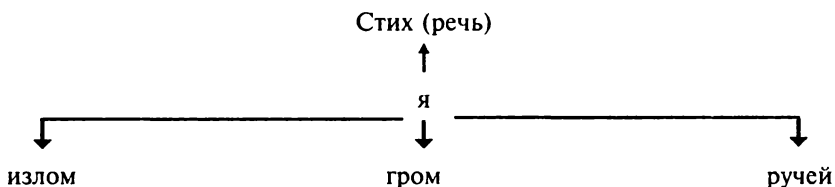
3. Каким же способом можно избавиться от нежелательного выбора одной из двух концепций, оставленных нам научной критикой 1910—1920-х годов?

Ясно, что эта цель достижима только в том случае, если рассматривать сдвиг от символизма к постсимволизму не с позиции того или иного художественного (объектного) языка эпохи, а с точки зрения метаязыка. Такой подход был предложен уже в наши дни М. В. Пановым в статье «Стилистика» [141]. Эта работа, как считает Б. В. Горнунг, «несмотря на свое заглавие... по... основному содержанию относится именно к области поэтики, а не стилистики» [51, 263]. Как бы то ни было, статья М. В. Панова имеет семиотическое значение.

Вкратце расхождение между символизмом и постсимволизмом, по мысли М. В. Панова, обуславливается принципиально различными связями смысловых элементов, господствующими в этих поэтических системах: парадигматические отношения преобладают в первом случае, синтагматические — во втором. Иначе: значение словесного знака в поэзии символистов изменяется в результате того, что он включен в семантический класс, отсутствующий в естественном языке. И напротив, постсимво-

листок искусство сдвигает значения, обычные в естественном языке, не за счет построения индивидуальных парадигм, а с помощью линейных сближений смыслов в границах отдельного произведения.

Так, в известных стихах Бальмонта «Я — изысканность русской медлительной речи...» (примеры — мои) устанавливается парадигма, которую удобно изобразить следующим образом:



Иерархическая вершина парадигмы — «я»; это опорное слово текста, оно обладает широким набором валентностей и объединяет остальные элементы в общий класс:

Я — внезапный излом,  
Я — играющий гром,  
Я — прозрачный ручей,  
Я — для всех и ничей...

Вечно юный, как сон,  
Сильный тем, что влюблен  
И в себя и в других,  
Я — изысканный стих.

[12, 232—233]

Сравни один из ранних текстов Ахматовой:

Пустых небес прозрачное стекло,  
Большой тюрьмы белесое строенье  
И хода крестного торжественное пенье  
Над Волховом, синеющим светло.

[11, 132]

Смещения значений, в совокупности образующие новый смысл, который идентифицируем как тему пространственной замкнутости, порождаются здесь не отождествлением мира с тюрьмой, а контекстной связью по смежности, причем это синтагматичес-

кое сцепление подкрепляется естественной связью между денотатами («стекло», «здание»): {небо & стекло} → тюрьма.

Итак, в стихотворном искусстве 1890—1900-х годов, согласно М. В. Панову, «слово... включено в бесконечный «парадигматический ряд»: оно имеет безграничное число синонимов... Его синтагматические связи ослаблены, оно существует при нейтрализованном контексте» [141, 101]. Поэтами следующего десятилетия «...слово осознано как член синтагматического целого... Слово превращено в материал, способный резко и индивидуально менять свое значение под влиянием контекста... В «парадигматическом ряду» оказывается важным только одно соотношение: слово в данном, резко индивидуальном осмыслении и то же слово в обыкновенном («прозаическом») значении» [141, 104].

Но какова бы ни была протяженность «парадигматического ряда» в стихах символистов, он все же ограничен реальными масштабами текста. Как бы ни активизировали линейные сцепления смыслов поэты 1910-х годов, тем не менее слово, и это признает сам М. В. Панов, сохраняет у них некоторое минимальное число парадигматических связей. Поэтому М. В. Панов, в отличие от В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума, избегает прочерчивать стабильную границу между конкретно-историческими манифестациями двух типовых структур.

Идея М. В. Панова, бесспорно, обладает большей разъяснительной силой, чем предположения его предшественников, так как ему нет нужды перебирать одинаково безнадежные альтернативные возможности: какой переход считать межсистемным — к футуризму или к акмеизму<sup>12?</sup> Для М. В. Панова уже поэзия младших символистов — это промежуточное образование, в котором наряду с принципами парадигматического построения текста действуют и ограничения, наложенные на «семантическую вариативность» [141, 102] стихотворного слова.

Следует думать, однако, что М. В. Панов описал не исторически определенные поэтические системы, но два таких типа словесного искусства, которые откреплены от исторического времени и могут быть обнаружены в различных временных слоях, ибо проведенное им разделение поэтических подходов к слову покоится на крайне абстрактной дихотомии, характеризующей реализацию любой знаковой системы. Он попытался решить диахронную задачу средствами, выработанными для построения стационарной, а не динамической модели семиотичес-

кого объекта, воспользовался метаязыком синхронного описания. Операцию, аналогичную той, которую выполнил М. В. Панов применительно к символизму и постсимволизму, можно повторить, обратившись и к другим литературным направлениям. Это показывают, в частности, исследования Ю. М. Лотмана, который, подобно М. В. Панову, различает «парадигматический» и «синтагматический» типы культуры и относит к первому из них средневековую картину мира [113, 58 и сл.]<sup>13</sup>.

Под углом зрения М. В. Панова всю поэзию эпохи, включая сюда декадентов, младших символистов, разнообразные ответвления футуризма и акмеизма, можно представить в виде непрерывного поля, замкнутого между чисто синтагматическим и чисто парадигматическим полюсами, в виде множества плавных изменений, никогда не достигающих крайних точек-интенций. Экстраполируя суждения М. В. Панова в область дальней истории, мы должны рассматривать развитие словесного искусства как род пульсации, смену отливов и приливов, вызванных попеременной активностью того или другого полюса. Пространственная метафора здесь не случайна. В этой модели литература разворачивается исключительно в пространстве, а не во времени. Тогда как исследователи первых десятилетий нашего века подчеркивали дискретность художественного движения, М. В. Панов противопоставил этому идею непрерывного развития<sup>14</sup> от декадентства к предреволюционным поэтическим школам, однако при таком градуальном подходе он стер историческую специфику анализируемых объектов.

4. Заключая обзор, скажу, что помимо названных бытует еще один вид представлений, касающихся проблемы символизм — постсимволизм; они, как правило, встречаются в работах, посвященных отдельным художникам. Созданные при этом картины литературных отношений обусловлены тем, что исследователи отправляются от индивидуальных поэтических языков. Причем здесь обычны два противоположных вывода.

Во-первых, индивидуальный язык поэта может осознаваться как единственно репрезентативный по отношению к программе художественного направления. Все остальные подсистемы, входящие в эту общность, мыслятся в качестве внесистемных. Такая установка порождает суждения типа: Гумилев — это единственный поэт, который полностью реализовал доктрину акмеизма (в противовес остальным участникам «Цеха»).

Во-вторых, сам индивидуальный язык может быть изображен внесистемным или принадлежащим к другой системе. Возникают суждения, затрагивающие, как правило, творчество больших поэтов вроде следующего: Маяковский и/или Хлебников выходят за границы футуризма.

И в том и в другом случаях исследователям грозит опасность идентифицировать как бесструктурную некоторую часть персонального языка поэта или надперсонального языка художественного направления. И все-таки нужно подчеркнуть, что от подобных взглядов не стоит отмахиваться как от «ненаучных», они имеют свой резон. Более того, они поддерживаются самими поэтами, особенно художниками с самосознанием лидеров. Реакция против символизма на уровне индивидуальных норм не была однородной. Задача, следовательно, состоит в том, чтобы подобрать такой методический инструмент, который был бы пригоден для распознавания индивидуальных художественных языков внутри языков больших литературных направлений. Наряду с антиномией дискретное/непрерывное должна быть примирена и вторая, не менее грозная для исторической поэтики оппозиция — индивидуальное/межиндивидуальное.

## «ПОСТЕПЕННЫЙ ПЕРЕВОРОТ»

1. Нейтрализовать противоречие между индивидуальным и межиндивидуальным удастся при том условии, если изучать деятельность художественных объединений не как манифестацию статичного уложения правил, но как подвижную совокупность частных поэтических норм, каждая из которых реализует определенные трансформационные возможности системы и тем самым включается в сеть структурных взаимодействий, образующих «школу», «движение», «группировку», «поколение» и т. п. Художественная индивидуальность существует постольку, поскольку она текстуально закрепляет до того не освобожденный трансформационный потенциал системы. Поэтому точнее было бы говорить не о трансформациях системы, а о системе трансформаций, которые исчерпывают себя, распространяясь во времени<sup>15</sup>.

По мере этого развертывания изменяются и нормативные поэтики, разрабатываемые группировками и представляющие

собой косвенное отражение структурной природы искусства. Во всех случаях «...автор поэтики не снабжает писателя-практика бесконечным спектром возможностей: он ограничивает его выбор» [253, 195]. Однако эти ограничения бывают неравномерными: начальное и конечное состояния системы дают неодинаковое осознание художественного канона. Дебюту соответствует программная поэтика, финалу — теоретический уклон; поэтики отличаются между собой как наборы «сильных» (формальных) и «слабых» (содержательных) запретов, узаконивающих контуры определенной структуры в историческом многообразии литературной практики.

«Сильные» запреты программных деклараций имеют целью жестко отчлнить школу от предшествующих поэтических норм; «слабые» ограничения поздних поэтик подытоживают структурные преобразования на той зрелой стадии литературного движения, когда контуры системы раздвинуты и плохо ощутимы. В раннесимволистских лозунгах Брюсова, по наблюдению Н. К. Гудзия, «самое определение символизма и понимание его существа не идет дальше усвоения ему чисто формальных признаков. Определяющим моментом, — продолжает Н. К. Гудзий, — является понятие прежде всего приема, а не идейного существа. Символизм как бы отождествляется с импрессионизмом» [54, 194]. Вразрез с этим большие теоретические работы Вяч. Иванова, А. Белого и отчасти Эллиса, изданные на переломе движения, посвящены главным образом семантической интерпретации символа и расширяют рамки символизма до границ искусства как такового<sup>16</sup>, тем самым размягчая требования, предъявляемые к творчеству объединившихся поэтов: «Проблемы школы не интересовали нас...» [18, 111].

Вот почему было бы заблуждением надеяться, что мы снимем антиномию индивидуальное/межиндивидуальное, если будем изучать стихотворные тексты одной школы, исходя из того, какой пункт программной поэтики развивает тот или иной представитель литературного движения. Между тем такая попытка в отношении акмеизма и футуризма была предпринята К. Поморской, которая предложила понимать под единством художественного направления «приверженность каждого поэта программе» [285, 47 и сл.]. Мало того, что программные поэтики отражают далеко не все ресурсы художественной системы. Выше было показано, насколько субъективной бывает

интерпретация художественной системы, произведенная в рамках данной системы. Метатексты литературной школы должны быть подвергнуты критическому разбору уже потому хотя бы, что история всегда документирует себя, преломляясь в субъективном восприятии<sup>17</sup>. Провозглашенный канон — след структурности, а не терминологически зафиксированная структура. Единство направления нуждается в ином истолковании.

2. Итак, требуется уяснить, за счет чего в серии трансформационных вариантов возникает солидарность, почему индивидуальные поэтические нормы складываются в надличную общность.

Судя по всему, должна существовать трансформация такого рода, которая становится побудительным импульсом для всех остальных изменений, развертывающих художественную систему. Эта глубинная трансформация представляет собой то структурное основание, которое поддерживает и делает допустимыми производные превращения, протекающие в поверхностных слоях системы, что подразумевает определенные ограничения, очерчивающие контуры литературной школы. Различие двух трансформационных уровней влечет за собой важные логические выводы.

Базисная трансформация (далее — БТ), вызывающая цепь вторичных преобразований, устойчива на протяжении всей трансформационной истории нового состояния литературы и обязательна для всех входящих в этот цикл подсистем; она не осознается в рационализирующих терминах создателями поэтической системы, так как в противном случае им пришлось бы стать на точку зрения какой-то иной, внешней системы.

Ясно, что следует различать допустимые и недопустимые в данной системе трансформации.

Например, в поэзии символизма эмпирическая среда могла противопоставляться области чистых сущностей, оформленной как мир личной мечты, который был наделен положительным знаком. Эту тему встречаем, в частности, у Сологуба (курсив в стихах здесь и далее мой, — *И. С.*):

Из мира чахлой нищеты,  
Где жены плакали и дети лепетали,  
Я улетал в заоблачные дали  
В объятьях *радостной мечты*,  
И с дивной высоты надмирного полета

Преображал я мир земной,  
И он сверкал передо мной,  
Как темной ткани позолота.  
Потом, *разбуженный от грез*  
*Прикосновеньем грубой жизни,*  
Моей мучительной отчизне  
Я неразгаданное нес.

[171, 33]

Вместе с тем в поэзии Сологуба наряду с прямым появляется и обращенный вариант этой темы: личная мечта невоплотима, она не совпадает с сущностной реальностью и потому должна быть передвинута в отрицательный план:

О царица моя! Кто же ты? Где же ты?  
По каким заповедным иль торным путям  
Пробираться к тебе? *Обманули мечты,*  
Обманули труды, а уму не поверю я сам.

[172, 9—7]

Очевидно, названная трансформация будет допустимым преобразованием в поэтическом языке Сологуба<sup>18</sup>. Она вообще фронтально распространена в искусстве раннего символизма. У молодого Брюсова «греза» связана и с проникновением в «тайну миров» («Хорошо одному у окна...») и с эмпирической «низкой» реальностью (цикл «Часы дней» и особенно стихотворение «Фантом»).

Разного рода внутрисистемные трансформации будут отличаться друг от друга, в частности, тем, на каком из уровней художественной структуры они протекают. Ввиду того что каждый слой литературной структуры относительно самостоятелен, вполне реальны ситуации, когда трансформационные истории разных уровней не совпадут между собой и уровни будут расходиться по степени их эволюционной продвинутости (отсталости) [74, 87].

На тематическом уровне допустимые преобразования могут быть осуществлены при участии самых разнообразных способов кодирования семантической информации (пространственный, временной, причинно-следственный и другие коды). В некоторых поэтических системах (к ним принадлежит символизм и не принадлежит реализм XIX в.) допустимыми преоб-



разованиями становятся даже такие, которые задевают систему как целое<sup>19</sup> и все же не дезорганизуют ее функционирование, хотя, бесспорно, подтачивают ее механизм.

Что же тогда понимать под недопустимыми, межсистемными переходами, которые перестраивают художественные ансамбли?

Нужно предположить, что недопустимой будет такая трансформация, которая окажется универсальной для всех кодов семантической системы. БТ должна, следовательно, затронуть самый принцип кодирования, узаконивающий, что считать означаемым, что — означаемым (десигнатом, концептом, интенционалом, «смыслом») и что — обозначаемым (денотатом, референтом, экстенционалом, «значением»), поскольку их соотношение обратимо. На сломе систем вступает в действие такой семиотический процесс, по ходу которого перестраивается концепция художественного знака в его связи с обозначаемым предметом, нарушается выработанный в предшествующей системе автоматизм соответствия между ними.

В наши дни бытуют два противоречащих друг другу взгляда на функцию поэтического знака. Одна из концепций связана с именем Р. О. Якобсона, другую выдвинул Ж. Женетт.

Р. О. Якобсон настаивает на том, что назначение поэзии — в нарушении сходства между знаком и замещаемой им реальностью: «Почему нужно подчеркивать, что знак не совпадает с объектом? Потому что наряду с непосредственным сознанием идентичности знака и объекта ( $A$  есть  $A_1$ ) необходимо непосредственное сознание отсутствия этой идентичности ( $A$  не есть  $A_1$ ); эта антиномия неизбежна, так как без противоречия... соотношение между понятием и знаком становится автоматическим, течение событий останавливается, сознание реальности мертвеет»<sup>20</sup>.

По словам Ж. Женетта, «...поэтическая функция состоит в том, чтобы совершить попытку возместить, хотя бы иллюзорно, произвольность знака, т. е. чтобы мотивировать язык» [245, 156] или, другими словами, чтобы установить сходство между знаком и обозначаемым объектом. Отсылая читателей к традиции, идущей от диалога Платона «Кратил», и полемизируя с мыслью Ф. де Соссюра о произвольном характере знака, Ж. Женетт считает, что научная поэтика открывает «...мотивацию по аналогии, иначе говоря, отношение сходства, или миметическое отношение, между “словом” и “вещью”» [246, 601].

Цв. Тодоров, не присоединяясь ни к тому, ни к другому мнению, вполне обоснованно противопоставляет их теории поэтического языка, созданной формализмом: «...В обеих концепциях присутствует нечто общее: в обоих случаях литература определяется через посредство отношения к тому, что не есть литература, к референту...» [294, 327]. В этом действительно состоит главная ценность высказываний Р. О. Якобсона и Ж. Женетта. Однако нельзя не признать, что обе гипотезы односторонни вследствие того, что основаны на стремлении чисто синхронно определить функцию поэтического языка. Процесс нарушения и восстановления идентичности между знаками и естественными фактами совершается каждый раз в конкретно-исторической форме.

Результатом БТ, которая привела поэзию к созданию художественной системы символизма, была семиотизация действительности — возникновение таких представлений о предметно-фактическом мире, согласно которым всякая вещь есть знак, единица выражения. Вещь превратилась в означающее, стала внешней стороной знака, тогда как его внутреннее содержание слилось с некоторой идеальной сущностью явлений<sup>21</sup>.

Исключением денотативного элемента из числа слагаемых сигнификации<sup>22</sup> и было запрограммировано дуальное членение действительности, которое многими исследователями берется за исходный пункт символизма. Творчество символистов утверждало изначальную двойственность мира: предметная среда, приравненная к набору означающих, обретала смысл в проекции на идеальную среду, представлявшую собой поле чистых отношений, родовых понятий, которым соответствовала наиболее абстрактная часть словаря естественного языка. Все многообразии посясторонней реальности, как предполагалось в раннем символизме, могло быть выражено с помощью сравнительно небольшого списка этих универсальных терминов.

Семантический переворот отрывает одну систему от другой, противопоставляя их. Но с не меньшим правом можно заявить, что между смежными циклами не бывает абсолютного зияния, что скачок плавен, что сдвиг постепенен. Ибо мы имеем дело не с изменением неподвижного объекта, но с диалектикой изменений разного ранга, которые непосредственно вытекают одно из другого. Перестройка литературного ансамбля происходит непрерывно, каждое вторичное преобразование про-

двигает художественную систему к финалу и перерастанию в новое качество; если внутрисистемные сдвиги следуют из базисного, развязываются им, то и сама БТ есть результат производных трансформаций, которые «охлаждают», уравнивают систему.

Любая трансформация предусматривает возможность обратного преобразования, а любая система трансформаций — обращение ее общего смысла. БТ застает систему на таком этапе, когда та уже достаточно насыщена результатами трансформаций, имеющих обратные знаки в сравнении с отправными свойствами литературного ансамбля. Иначе: это случается тогда, когда в системе уже сложилось оптимальное число трансформаций, реализованных в обе стороны, и когда возникает внутренняя потребность в еще одной трансформации, обратной тем, которые были «предсказаны» исходной программой. Художественная эволюция делает каждую систему смысла двуконечной, обладающей рядом градуальных переходов от полюса к полюсу. Ту же амбивалентность можно наблюдать и в отдельных компонентах систем — в индивидуальных поэтических языках. Поэтому цель всякого историко-семиотического исследования заключена в том, чтобы рассекретить противоречия изучаемой знаковой системы, которые надстраиваются над фундаментальной семиотической триадой означающее — означаемое — обозначающее.

Реальная картина того или иного литературного периода, без сомнения, далека от схематизма, гетерогенна; существует не только художественный центр, но и отстающая периферия, куда отбрасываются старые системы; поэтические нормы переплетаются и в синхронной и в диахронной плоскостях; системы борются.

Важно не забывать, однако, что взрыв происходит внутри старой системы; природа ведущего преобразования такова, что БТ лишь создает условия для замены изношенной нормы, не преуказывая фатально, чем именно она должна быть вытеснена (ср. спорадическое использование символистами верлибра и близких к нему форм, в частности имитирующих древнерусский молитвословный стих<sup>23</sup>, наряду с обращением к дольникам). Такое толкование межсистемных переходов, при котором трансформационный механизм, производящий смену литературных образований, понимается как внутренняя переструк-

туровка принципов кодирования, позволяет избежать крайне нежелательной для диахронных исследований антиномии дискретное/непрерывное.

Переворот чаще всего случается в нескольких не связанных между собой центрах (индивидуальных поэтических языках); в начальной стадии система существует в свернутом, сокращенном виде; она не охватывает всю литературу и вербует себе сторонников исподволь. Элементы старой нормы могут сравнительно долго обслуживать новый художественный ансамбль, который поглощает и ассимилирует их. Хотя БТ позволяет сразу распахнуть весь веер трансформационных возможностей художественной системы, они не раскрываются одновременно, поскольку в столкновении ансамблей элементы, теряющие актуальность, сопротивляются вытеснению. Ибо реминисценции, воссоздающие образ отброшенной литературной системы, создают тот необходимый фон, в проекции на который текст может сделать ощутимым утверждаемый им новый художественный смысл. (Отсюда многочисленные затруднения в проведении границ между литературными формациями.)

Одно динамичное состояние словесного искусства не просто переходит, но и входит в последующее. Укоренение новой нормы — процесс, растянутый во времени, причем обновления распространяются в системе неравномерно, захватывая различные структурные слои в различных индивидуальных подсистемах.

В практическом общении мы часто именуем предмет словом, указывающим на иной объект. Подобный процесс протекает и в том случае, когда художественная система ассимилирует элементы, заимствованные из смежного репертуара. Знаковые единицы совпадают, но это омонимическое совпадение, а не идентичность<sup>24</sup>. То обстоятельство, что за ними уже был зарегистрирован некоторый смысл, конституированный в роли художественного, становится фактором, гарантирующим восприятие текста в собственно литературном ряду, в поле действия искусства. Это показал Ю. Н. Тынянов, определяя функцию «стертого» метра в поэтической эволюции. Опираясь на лингвистическую аналогию — превращение словесного знака с выветрившимся значением в служебный (синтаксический), Ю. Н. Тынянов писал: «То же самое и с автоматизацией, с “побледнением” любого литературного элемента: он не исчезает,

только функция его меняется, становится служебной» [185, 35—36]. Иллюстрирует это положение жанр стихотворного фельетона: «Стертый метр является здесь средством прикрепления злободневного, бытового, фельетонного материала к литературному ряду» [185, 36].

3. Сложность литературных образований в диахронном разрезе распределяется по нарастающей линии. Каждая система обретает значение в соотношении с предыдущей. Противостоя ближайшему литературному ансамблю, новосозданная система тем не менее не дублирует ту, которая отдалена от нее на два трансформационных шага, и, хотя утверждающемуся писательскому поколению, если воспользоваться словами Мандельштама, бывает «легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний день» [120, 70], все же это — только опора, а не возвратное движение. В причинах схождений и различий, возникающих между большими литературными стилями, которые разделены значительными историческими интервалами, многое остается неясным. Но как бы то ни было, нельзя не согласиться с мнением А.-Ж. Греймаса, что «...специфика диахронных трансформаций заключается в их необратимом характере...» [252, 827]. Ибо по мере межсистемных — исторических — переходов сигнификативные компоненты обмениваются сущими им свойствами в качестве абстрактных величин. Необратимость этих трансформаций — следствие того, что они захватывают весь мир смыслов.

В рамках предварительного наблюдения целесообразно сопоставить художественные системы символизма и романтизма. Эти литературные направления, на первый взгляд близкие, в действительности не совпадают между собой в области глубинных семиотических программ.

Романтическая доктрина предполагала, что существует такой мир знаков, который есть мир предметов и их признаков (смыслов). Иначе говоря, в «тексте бытия» релевантными оказывались отношения между денотатами и десигнатами, но не отношения между планом содержания и планом выражения, почему романтики и подвергали отрицательной оценке все, что они воспринимали как знаковые, замещающие явления. Содержание действительности — это не что иное, как структура, код, «язык», т. е. упорядоченная совокупность признаков предметов. Назначение художника состояло в том, чтобы раскрыть

правила этого «языка», регулирующие образование физического мира, чтобы познать «язык» природы либо придать природе характер «языка». В стихах Хомякова о поэте читаем:

Он к небу взор возвел спокойный,  
И к богу гимн в душе возник;  
И дал земле он голос стройный,  
Творенью мертвому язык.

[202, 73]

Романтики были уверены в тождестве «слова» и «дела» — в совпадении высказывания и обозначаемого им физического действия. Этим обуславливалась жизнетворческая активность романтиков, направленная на реорганизацию действительности по законам высшего порядка. Артикулируясь, слово становилось предметной данностью — такой же, как и все остальные элементы предметного мира. В предисловии к неосуществившемуся переизданию «Русских ночей» Одоевский следующим образом мотивировал свой отказ от переделки этого произведения: «Трудно отделиться от семьи, от народа — еще труднее; от человечества вовсе невозможно... С этой точки зрения человеческое слово, при его появлении в данном народе и в известный момент, есть исторический факт, более или менее важный, но уже не принадлежащий так называемому сочинителю; если в нем это слово тогда неудачно выговорилось... то виноват он сам и должен нести за то ответственность; после договаривать уже поздно: стрелка двинулась на часах мира, два раза рождения не бывает» [138, 6].

Если один факт не может замещать другой факт в качестве знака синхронно, то они должны быть связаны между собой генетически, следованием во времени. Вот почему романтизм строил сугубо историзированную картину мира; смысл явления раскрывался его генезисом, определялся тем, что ему предшествует; «прочсть» событие значило выяснить его причину на хроногенетической оси. Даже сверхъестественные события обычно становились в романтической литературе детерминированными. «Пандетерминизм, — замечает Цв. Тодоров в исследовании, посвященном фантастической литературе романтизма и предромантической поры, — означает, что граница между... вещью и словом перестает быть непроходимой» [292, 118—119].

Итак, толкование «текста бытия» в романтизме и в симво-

лизме было различным. Отметим асимметрию внешне сходных литературных направлений, перечислю некоторые общие приметы раннего символизма, которые можно вывести из присущей ему семиотической трактовки действительности.

Отношение означающего к означаемому, которое символисты находили в объектной действительности, заставляло поэтов этого лагеря — особенно на первых этапах движения — отрицать какое бы то ни было иконическое сходство между явным и тайным мирами: между планами выражения и содержания, усмотренными в области естественных фактов. Поскольку высшая реальность не имела физического обличия, постольку в стихах молодого Брюсова, например, ей придавался сугубо мыслительный характер:

И ночи, и дни примелькались,  
Как дольные тени волхву.  
В безжизненном мире живу,  
Живыми лишь думы остались.  
[27, т. 1, 209],

Отсутствие иконических соответствий в двумерной реальности предполагало, что и словесное искусство не вправе рассчитывать на полный изоморфизм художественного знака и обозначаемого объекта — на миметический подход к внелитературному материалу. Вместо того чтобы быть «подражанием природе», поэтические тексты нередко отсылали к заведомо фантастическому универсуму, который был избавлен от привычных закономерностей. У того же Брюсова в стихотворении «С кометы» (сборник «Chefs d'oeuvre») топологическая организация художественного мира основана на условных допущениях (место наблюдателя вынесено за пределы земного пространства).

Чтобы показать, в какие дальнейшие трансформации могли втягиваться эти предпосылки раннего символизма, добавлю, что Брюсов, идентифицируя истинную реальность в качестве мыслительной, низводил природу в ряд отрицательных значимостей: «Есть что-то позорное в мощи природы...» [27, т. 1, 188], и в то же время сообщал позитивную окраску всему отмеченному печатью культурной деятельности человека, в том числе и городской культуре: «Я люблю большие дома И узкие улицы города...» [27, т. 2, 72]. Если передвинуться на стилистический уровень анализа, то уместно будет упомянуть о брюсовских при-

емах, призванных компенсировать разрыв между обычным содержанием словесного знака и привносимым сюда субъективным содержанием. Один из этих приемов в области лексики — тавтологические словосочетания: «Мгновения тайны, как тайна, мгновенны» [27, т. 1, 173]; «Даль — хороша, далека» [27, т. 1, 191] (ср. также обилие тавтологических рифм в стихах Брюсова). Эпитет в этом случае подчеркивает в определяемом слове тот признак, которым оно и без того обладает в полной мере. Тем самым предусматривается, что интенционал определяемого слова как бы лишен основного признака, который восстанавливается с помощью эпитета. Возникает квазисемантический эффект — своего рода фигура умолчания, допускающая широкую амплитуду догадок о том, каким же значением обладала лексема до момента определения. В плоскости номинативного синтаксиса той же цели служат квазиэллипсисы, создаваемые за счет графических средств (тире): «И я, испуганно, встречаю Святые думы — о былом!» [27, т. 2, 99]; «Твое я имя кину к безднам, И мне на зов ответишь — ты!» [27, т. 3, 108]. Тире как будто указывает на выпадение одного из членов предложения (в действительности не пропущенного) и, следовательно, намекает на какое-то звено в денотативной структуре, требующее реконструкции от читателя, развертывающего эллипсис. Подоплека обоих стилистических приемов — свойственная всем символистам мысль о несовпадении практических и художественных средств коммуникации, о невыразимости сущностных смыслов при их переводе на язык повседневного общения.

Ввиду того, что искусство, по мысли символистов, способно непосредственно, помимо чувственного опыта приобщать человека сверхреальности, оно перестанавливается в иерархической структуре познавательных ценностей на ступень выше по сравнению с эмпирической наукой, начинает конкурировать с ней, приобретает экспериментальный облик<sup>26</sup> и делает одной из преобладающих свою когнитивную функцию. В этом аспекте приемлемое объяснение получают научные стихи Брюсова из сборников «Меа» и «Дали», а также философская поэзия «Урны» А. Белого, общий космический пафос символизма, многочисленные высказывания поэтов этого круга вроде слов А. Добролюбова: «...в будущем науки не будет... Вместо науки будет очень подробная песнь...» [25, 43]. Таким образом, поэт становится владельцем тайного знания, по причине чего лири-



ческий субъект в стихах символистов обычно получает черты сакрального персонажа («И, тайные знаки Свершая жезлом, Стоял я во мраке Бесстрастным волхвом» [27, т. 3, 5]), который воплощается в мир из «иноного бытия» или создает вечные ценности и вслед за этим подвергается деинкарнации, удаляется от мирской жизни:

Спокойные башни, и белые стены, и пена раздробленных рек,  
В восторге всегдашнем, дрожали, внимали *стихам*,  
*прозвучавшим навек...*

Довольно, довольно! я вас покидаю! берите и сны и слова!  
*Я к новому раю спешу, убегаю, мечта неизменно жива!*

[27, т. 3, 5]

Однако ощущение разрыва между сущностями и видимостями зачастую реализовывалось и в теме непознаваемости мира. Одно из частных следствий этого состоит, между прочим, в том, что многие стихи ранних символистов строились как семантические конструкции с отсутствующим персонажем. Вот один из прозрачных примеров, взятый, как и предыдущие, из поэзии Брюсова:

Девушка долго и долго ждала у окна.  
Где-то за морем тогда расцветала весна.  
Вечер настал, и земное утешилось сном.  
Девушка плакала ночью в тиши, — но о ком?  
[27, т. 1, 163]

Познание надопытной области превращалось в процесс бесконечного приближения к искомым величинам; он не обладал итоговой точкой по той причине, что искомый объект имел нулевую степень выражения. Проектируя это представление в художественное прошлое, символисты рассматривали и литературную традицию в качестве многоступенчатого приближения к их собственному искусству. Отсюда принципиально допускалось использование всего прежнего литературного опыта. Все предшествующее искусство выступало под знаком определенного единства, на каждом историческом этапе можно было обнаружить приметы, сближающие историю и современность. Противопоставляя изменчивую природу наблюдаемой реальности, стабильности мировых сущностей, символисты утверж-

дали, что «...всякое произведение искусства символично по существу» [19, 8]. Разнородные и разновременные художественные явления унифицировались и синхронизировались, воспринимались как собрание фактов, увенчанное символистским творчеством. «Символизм не стремится к поглощению низших форм, а, напротив, опирается на них как на составные элементы» [217, 6]. А. Белый утверждал: «...мы переживаем ныне в искусстве все века и все народы» [19, 143]. На практике это порождало пристрастие символистов к стилизациям, не закрепленным за какой-то одной излюбленной эпохой. Достаточно вспомнить некрасовский колорит в «Пепле» того же А. Белого и ориентацию Вяч. Иванова на русский XVIII век. Символисты изменили традиционный тип литератора-профессионала, превратили его в гуманитария с обязательным университетским цензом и — помимо стихов — писали трактаты о стихах. Реставрация прежнего художественного опыта, обращение к мифологическим и литературным именам и сюжетам — все это гарантировало символистам отчуждение от референтного языка, поддерживало те семиотические предпосылки, в силу которых план референции сводился к нулю.

4. Вернемся к суждениям относительно общих закономерностей литературной изменчивости. Если не бояться «системного телеологизма», то можно утверждать, что художественные направления на первых стадиях эволюции как бы испытывают себя, претерпевая крайние формы преобразований, за гранью которых начинается разрушение этих литературных систем (в чем еще предстоит убедиться при рассмотрении творчества А. Добролюбова). Такой трансформационный радикализм обеспечивает последующее нормальное функционирование системы, определяет ее место в истории, пределы ее преобразовательного потенциала и сменяется затем тенденцией к стабилизации, переходом к оптимальным трансформационным вариантам. В конце концов трансформационное становление системы приводит ее к такой ситуации, когда в художественных знаках ослабевает связь с замещенной поэтической нормой, их значения стираются и они семантически обесцениваются. Этот процесс может быть понят в том случае, если считать, что смысловой эффект всякого текста являет собой результат преобразования контекста. Художественная система десемантизируется, стало быть, в силу того, что по ходу ее развертывания исся-

кают логические возможности, за счет которых осуществлялась трансформация смыслового окружения. Система начинает репродуцироваться, закреплённая норма становится канонической, художественный знак — ссылкой на самого себя. Следующая за этим передвижка границ между знаковыми единицами и их референтами, нужная для того, чтобы сделать смысл осязаемым, сопровождается полемикой с предшественниками, искусство которых обвиняется, как правило, в условности; сменяемая система воспринимается как замкнутая и ложная, говорящая прежде всего о себе самой, в конвенциональном освещении.

«...Всякая литературная школа, противопоставляющая себя старому искусству, всегда включает в свои манифесты в той или иной форме “верность жизни”, “верность действительности”» [180, 147—148]. В этом ряду символизм не был исключением.

Мережковский возмущался Фофановым, вменяя ему в вину отрыв от реальности, точно так же как позднее футуристы возмущались по поводу позиции самих символистов. (Любопытно, однако, что Игорь Северянин предпринял попытку эстетической реабилитации этого преданного забвению поэта.)

Исчерпывание преобразовательного потенциала поэтической системы — не сугубо автономный процесс. Конкретные социальные условия могут возводить заслон на более допустимых в системе трансформаций или, наоборот, стимулировать развитие системы. Сеть социальных отношений устраняет те незавершенные изменения в литературной системе, которые плохо соответствуют обстановке. Приведу пример из области ритмико-звуковой организации стиха.

Как уже было сказано, символисты время от времени обращались к формам свободного, нерифмованного стиха (А. Добролюбов, Брюсов, Блок). Постсимволизм также опробовал структуру верлибра (Кузмин, Хлебников, Мандельштам в стихотворении «Нашедший подкову», имажинисты). В поэтических нормах 1900—1910-х годов эта системная возможность находила себе применение, но в России, в отличие от европейского искусства, она так и не была возведена в ранг всеобщего увлечения, проявлялась эпизодически<sup>28</sup>.

В работах о поэзии, написанных в тот период или немногим позднее, неоднократно обсуждалась декламационная проблема. Б. А. Ларин: «От “камерной” индивидуальной лирики мы пришли к стихам для большого зала, к театральной лирике...»

[101, 42]. Б. М. Эйхенбаум: «Вместе с возрождением стиховой культуры, начавшимся в России в 90-х годах прошлого века (“эпоха модернизма”), заново встал вопрос об эстрадном или камерном произнесении стихов» [215, 512]. В данном случае оба эти высказывания интересны не столько противопоставлением камерной и эстрадной манер декламации, сколько признанием высокой роли акустического момента для всей поэзии начала века. Об этом со всей определенностью заявил Ю. Н. Тынянов: «...Периоды, когда в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие (в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов)...» [186, 38—39].

Свободный стих не получил значительного распространения потому, видимо, что он является по преимуществу стихом для глаз, главное, что отделяет его от прозаических текстов, — это графическое начертание.

Поэзия же первых десятилетий XX в. стремилась так или иначе учесть декламационное задание, которое приходило в противоречие с природой верлибра. В результате реформа русского классического стихосложения, как известно, ознаменовалась лишь снятием структурных ограничений для слабых мест в стихе и в меньшей мере задела акцентную упорядоченность.

Не будет слишком сильным допущением предположить, что этот факт через цепь посредующих звеньев хорошо согласуется с высокой подвижностью социальных структур в период 1900—1910-х годов.

Устный контакт отличается от письменного общения в первую очередь непосредственностью обратной связи, возможностью многократных взаимных перекодировок и, следовательно, коммуникативно надежен. Поэтому он становится особенно популярным в тех социальных ситуациях, которые характеризуются быстрым распадом одних групповых отношений и возникновением новых, индивидуальной и общественной мобильностью, одновременным существованием множества культурных подсистем (политических, философских, научных, художественных) и другими признаками революционной эпохи (ср.

привилегированность такого речевого жанра, как ораторское искусство, в условиях революции).

Возросшая политическая дифференциация общества, создание большого числа противоборствовавших целевых организаций, не говоря уже о вторичных явлениях — цензурных вмешательствах межреволюционного десятилетия, «бумажном голоде» и т. п., — все это затрудняло взаимопонимание между членами коллективов и коллективами в целом, представляло угрозу для равновесия коммуникативных систем, в частности поэтических (ср. противоположные политические ориентации поэтов-символистов вплоть до анархического утопизма Г. Чулкова и Вяч. Иванова).

Как бы ни были различны формы групповых контактов, определявших литературный быт символистов и постсимволистов, как бы ни контрастировали способы общения, имевшие место в символистских салонах, с публичными футуристическими выступлениями, как бы ни были полярны, соответственно этому, декламационные манеры поэтов — «камерная» в одном случае и «эстрадная» — в другом, очевидна тем не менее общая для носителей обеих систем потребность в установлении именно устного контакта с литературной аудиторией.

Нужно признаться, что для примера был сознательно выбран такой уровень художественной структуры, который, казалось бы, должен быть наиболее суверенным, независимым от внешних обстоятельств. Но скорее всего это не так. Воздействие среды, пропущенное, если воспользоваться словами Ю. Н. Тынянова, через «ближайший ряд» [185, 41 и сл.] литературного быта, способно затрагивать любой из ярусов стиховой конструкции.

Вообще говоря, поскольку литературные смыслы передаются посредством естественного языка, постольку разные типы связей между планами выражения, содержания и референции, характерные для разных типов сигнификативной практики в словесном искусстве, существуют только как тенденции, которые никогда не получают адекватной языковой актуализации. Вот почему всякая художественная система обладает рядом альтернативных элементов, предназначенных отразить ее скрытую трансформационную программу. Детерминируя либо блокируя те или иные трансформационные варианты, социально-культурные условия делают всякую систему искусства системой

с открытыми возможностями, которые могут быть выявлены в будущем. Социальные факты тормозят, чтобы продвигать вперед. Внешние ограничители, предрешая время и темп существования поэтической системы в истории, снимают избыточность ее изофункциональных знаковых единиц, чтобы эти потенциальные на данной стадии элементы могли превратиться в реальность новой стиховой нормы. В этом и состоит высшая стратегия *системы литературы*, перевешивающая тактику отдельных системных образований.

### ТРАНСФОРМАЦИЯ СИМВОЛИЗМА

Сказанное выше о внутренней антиномичности художественных систем применительно к символистской поэзии нужно конкретизировать в форме противопоставления декадентства и собственно символизма. Ниже будут описаны отдельные персональные подсистемы того и другого этапов символистского движения, причем эти обзоры никоим образом не претендуют на создание исторически полноценной картины символизма и обусловлены лишь необходимостью иметь минимум иллюстративного материала, который мог бы подкрепить общие положения работы.

#### МЕРЕЖКОВСКИЙ: ГРАЖДАНСКАЯ СКОРБЬ НАИЗНАНКУ

*Открывая обзор символистского творчества именем Мережковского, хотелось тем самым указать не столько на приоритет этого поэта в создании русского декадентства, хотя он и был одним из первых, кто объявил программу нового движения и попытался ее литературно закрепить, сколько на его явную связь с гражданской поэзией 1870—1880-х годов, темы которой в его стихах получили обратную трактовку, а не были вовсе вынесены за скобки, как, скажем, у А. Добролюбова<sup>1</sup> или З. Гиппиус.*

*Разработка модели мира в лирике Мережковского зависит от моделей его предшественников, с чем соотносится почти полное отсутствие обновлений во внешних слоях поэтической структу-*

ры, за теми редкими исключениями, которые, может статься, были безотчетными. Ср., например, звуковую фактуру стихотворения «На озере Комо», где в первой строфе рассредоточен фонологический состав ключевого слова, что характерно как прием для более поздней поэзии:

Кому страдание знакомо,  
Того ты сладко усыпишь,  
Тому понятна будет, Комо,  
Твоя безветренная тишь<sup>2</sup>.  
[52]

Но уже в ранних стихах традиционные для 1870—1880-х годов мотивы (искупительная жертва поэта, мессианизм, социальное страдание и пр.) начинают толковаться в ином смысловом ключе и втягиваются в иную ценностную сеть (ср. сказанное выше о художественной омонимии).

Для Мережковского социальные отношения не делятся более по признаку истинное/ложное; всякая социальная организация ложна, категория социального перемещена из области сущностей в область видимостей. В мессианистских стихах «новые пороки» грядут из «несозданных миров» [7], т. е. из таких, где нет ничего явленного (= социального): «Дети ночи», «Morituri»; искупительная жертва совершается не за всех (ср. Маяковского), а помимо всех, она спасает не мир, а индивидуальность (здесь и далее тексты Мережковского цит. по: Д. С. Мережковский, Собр. стихов. 1883—1910. *Rarity Reprints* № 11, Letchwooth, Hertfordshire 1969):

Прекрасна только жертва неизвестная:  
Как тень хочу пройти,  
И сладостна да будет ноша крестная  
Мне на земном пути.  
[8]

Социальная структура, приуроченная к современности, дана как отрицательная значимость, члены ценностно-смысловых оппозиций в ней смешаны, добро превращено в зло: «Есть радость в том, чтоб люди ненавидели. Добро считали злом» [8]; движение (толпы) изображено в виде бесцельного и качественно неизменного; всякие различия внутри социума нивелируются, в нем нет таких выделенных межличностных коллективов, на которые мог бы



ориентироваться лирический субъект наперекор общенациональной ориентации, почему и дружеское общение безрезультатно<sup>3</sup>: «... Сердцу ближе друзей — Звезды, небо, холодная синяя даль» [14]. Общество атомарно — распадается на отчужденные, унифицированные и замкнутые в себе единицы: «В своей тюрьме — в себе самом Ты, бедный человек» [13].

Любой коммуникативный акт в обществе несет ложное содержание: «Мы же лгать обречены» [26], правда и обман нерасчленимы — эта оппозиция иррелевантна для социальной действительности, поскольку пара ложное/истинное однозначно соответствует противопоставлению социально-явленное/сущностное. Отсюда (типичное в символизме) недоверие к практической речи как к одному из социальных установлений: «...Речь бессильна и мертва...» [20].

Смешение членов моральных и других ценностных оппозиций в мире межличностных отношений отражается и в том, что любовь объединяется с враждой<sup>4</sup>, становится равносильной «страху», «стыду», «несвободе» — функциям социума: «...Кто любит, — должен быть рабом» [20]. Контакт с не-я превращается в еще одну форму одиночества (см. «Одиночество в любви»). Любовь неизбежна и обязательна точно так же, как и заключение человека в общественную структуру:

*И нет свободы, нет прощенья,  
Мы все рабами рождены,  
Мы все на смерть, и на мученья,  
И на любовь обречены.*

[21]

Игра — та ситуация, которая должна предоставлять свободу выбора, — показана в отрицательном освещении: «Отцы и дети, в играх шумных Все истожили вы до дна...» [25]; «томительная игра» [28]; ср. тему игры у Пастернака [114, 135—138] и других поэтов, близких футуризму. Причинно-следственная цепь событий такова, что нельзя отыскать первичный-детерминирующий импульс: «Нити вечные судьбы Тянут Парки из кудели. Без начала и без цели» [26]; человека затягивает в себя «дурная бесконечность»: «Все бесконечнее усталость...» [21]; современность — царство сплошных следствий.

Если каждый элемент мира, в том числе и каждая социальная единица, — лишь звено в безначальной цепи, по которой пущено

причинное действие, то индивидуальная свобода немыслима: «Я рассечь узлов не смею, А распутать не умею...» [27]. Всякое новое поколение — «тень» (знак-индекс) предшествующего: «...Лишь тенью тени мы живем...» [25]. Движение во времени — это всего только удаление от возможной инициальной причины, знаковое затемнение сущности, и потому оно регрессивно: «И в страхе дуем о том, Чем будут жить потомки наши» [25].

Раз в настоящем ничто нельзя изменить, то всякий темпоральный интервал может быть приравнен к максимальному временному промежутку: «вечно одинок» [20]. Мир разомкнут и в сторону прошлого, и в сторону будущего, но поскольку в эмпирической реальности господствует неподвижность, будущее теряет привлекательность, не обладает положительной информацией: «Будь что будет — все равно» [26].

Смерть не приносит перехода в иное состояние: «Но кажется порой, что радость и печаль, И жизнь, и смерть — одно и то же» [22]; «...будет смерть, как жизнь моя, И смерть мне нового не скажет» [64]. Однако возможна и обратная трансформация некрологической темы. Для поэта, противостоящего социальному миру, смерть выступает со знаком плюс, она освобождает его от «дурной бесконечности» времени<sup>5</sup>. Его индивидуальное время приобретает такую направленность, что положительной становится конечная точка на хроногентической оси, «безгрешная» старость — то, что приближает к смерти-освобождению: «О, старость лучшая весна!» [30]; смерть эстетизируется (ср.: «могильная красота» [53]).

Лирический субъект раздвоен: он принадлежит к социальной среде, а с другой стороны, является носителем сущностного начала и контрастирует с ней. Так как в окружающей его действительности значимости перепутаны, то все запретное для людского сообщества становится желанным для поэта: «Люблю я смрад земных утех... Люблю я зло, люблю я грех. Люблю я дерзость преступленья» [23]. Быть преступником здесь — значит не быть им. Но в своей последней сущности «я» стремится избавиться себя от релятивной морали: «О, дай мне чистую любовь, О, дай мне слезы умиленья» [24].

Посюсторонняя реальность беспредметна, изображена таким образом, что в ее описании отсутствуют цветовые и прочие субстанциональные характеристики.

Топологический каркас социальной действительности устроен

так, что она ассоциируется с абсолютным низом: «Из преисподней вопию» [23], с замкнутым, непроницаемым пространством: «Чужое сердце — мир чуждой, И нет к нему пути!» [12], т. е. устроен достаточно стандартно, если сопоставлять стихи Мережковского с романтической традицией. Сущностное определено как дистантное (глубокое, далекое):

И что-то есть, что глубоко  
Горит в твоих глазах.  
И от меня — так далеко,  
Как звезды в небесах...

[12—13]

Для Мережковского положительно все то, что не социально. Допускаются такие трансформации «истинной» реальности, при которой ее воплощают понятия и космоса, и природы, и бога, и лирического «я». Между этими смысловыми величинами тем самым устанавливается эквивалентность, они взаимозаменяемы. Бог представлен в пантеистическом ракурсе: «Ты — небо и вода» [3]. Освобождающая от социальности смерть объединяет «я» с богом: «Когда умру — с Тобой сольюсь» [4]. «Я» может быть отождествлено и с космосом, при этом подчеркивается пространственное перемещение по вертикальной оси вверх: «...стремлюсь к покинутой отчизне, К моим безмолвным небесам» [30]. В области сущностей межличностные связи переведены на язык семейных отношений, выражены в терминах специфического родства с природой: «...Ветер мне брат, и волна мне сестра, И сырая земля мне родимая мать...» [14].

В мире подлинных ценностей детерминанты не отделены от следствий бесконечным временным промежутком, причем противоположение причины и следствия примирено, все элементы мироздания становятся свободными, они — причины самих себя. О «капле водяной» сказано: «Не бессмысленная сила Управляет мной. По моей свободной воле Я на жаждающее поле Упаду росой» [33]. Членение времени на отдельные отрезки утрачивает смысл: «Дышу, как дышат эти травы... Ни прошлых, ни грядущих дней Я не хочу пытаться и числить» [37]. Замкнутое оказываемся распахнутым, далекое приближено, возникают пространственные оксюмороны вроде «бездна тихого пруда» [45]. В противовес вырождающейся, легко предсказуемой социальной реальности, где «все наскучило давно» [26], мир сущностей в высокой степени информативен:

*Как в детстве, все невиданным  
Покажется тогда  
И снова неожиданным —  
И небо, и вода.*

[42]

В этой ценностно-смысловой зоне отмечены начала, первоэлементы; в положительный контекст помещена не старость, а молодость: «И пусть все будет молодо...» [42]. Большими порциями вводятся колористические определения, причем по отдельности они не обладают строго зафиксированными и повторяющимися нецветовыми коннотациями, изобразительны, их общее амплуа — быть признаком сущностного мира: так, в стихотворении «Вечер» встречаем следующие цветовые характеристики: «бледная зелень березы», «красная глина», «колья ветхого плетня чернеют на лазури неба» [40]. Общение достижимо: адресаты коммуникации — это обычно или бог<sup>6</sup> (см.: «Бог», «De profundis»), или природно-космические явления (ср. выше о сакральной трактовке лирического субъекта в поэзии символизма). Показательно, что природе атрибутировано свойство немоты («молчанье утренних полей» [37]), контакт с не-я может быть осуществлен без посредства естественного языка, по незнаковым каналам. Настоящая любовь — именно молчанье: «В нас чувства лучшие стыдливы и безмолвны, И все священное объемлет тишина» [15].

Слитое с универсумом сущностное «я» оказывается в своего рода нулевом состоянии, означаемым без выражения, его структура сформирована негативными операторами: «Какое счастье — не мыслить. Какая нега — не желать!» [37]<sup>7</sup>.

Нулевое состояние «я» — это смерть при жизни, освобождение в настоящем, итог допустимых в индивидуальном языке Мережковского трансформаций. Отсюда начинался путь к установлению эквивалентности между смертью и жизнью, к переоценке «здешнего», социального мира:

*И жизнь, как смерть, необычайна...  
Есть в мире здешнем — мир иной.  
Есть ужас тот же, та же тайна —  
И в свете дня, как в тьме ночной...*

*И зло, и благо — тайна гроба.  
И тайна жизни — два пути —*

*Ведут к единой цели оба.  
И все равно, куда идти...*

*Ты — сам свой Бог, ты сам свой ближний,  
О, будь же собственным Творцом,  
Будь бездной верхней, бездной нижней,  
Своим началом и концом.*

[65-66]

*Смерть включается в то же множество, что и жизнь, но это уже смерть в ее истинном значении, а не та, которая «нового не скажет». Социальная действительность раздваивается: не поодаль, а в ней самой проступает иная реальность. Так формируется новая, еще далекая от конкретности альтернатива, позволяющая Мережковскому изменить усвоенную им трактовку двумирия. Не случайно стихотворение построено в форме монолога, обращения к другому «я». Сущность «я» может быть отождествлена не только с разнообразными внешними объектами, входящими в общий класс, который организован по принципу «не быть социальным явлением», но и с «ты», с единицей социума. Здесь происходит замыкание тех трансформаций, результаты которых образовали поэтическую норму Мережковского. Перед ним действительно были «два пути... к единой цели». Дальнейшие трансформационные шаги, конкретизирующие новую программу, должны были бы привести его к реоркестровке исходной ценностно-смысловой структуры, заложенной в ранних стихах.*

*Мережковского, однако, увлекла другая цель — публицистическая и историческая проза, интерес к которой был подготовлен его историческими поэмами («Протопоп Аввакум», «Леонардо да Винчи», «Марк Аврелий») и — шире — опытами в области стихотворного повествования («Вера»).*

## «ВО ВСЕМ ОН ИДЕТ ДО КОНЦА»

Вынесенную в название этой главы фразу Брюсов записал в том месте дневника [25, 42], где речь шла о А. Добролюбе. Добролюбов в самом деле был одновременно и создателем, и разрушителем декадентской поэзии, он развернул крайний вариант ее программы, отразившийся даже в его бытовом поведении, которое частично предвосхитило футуристическое «жиз-

нетворчество»<sup>8</sup>. (Ср., кстати, большое число аналогий между стихами Добролюбова и Маяковского. Например: «А корабли ласкают, режут лебедиными грудями Морскую грудь холодного живого сладострастья» [61, 32]. Соединение тех же смыслов — телесная любовь, море, рассечение, корабли — присутствует в одном из первых стихотворений Маяковского — «Порт»<sup>9</sup>. Ср., кроме того, стихотворения «Всем» Добролюбова и «Ко всему» Маяковского.)

В отличие от ряда декадентов, мысливших знаковый мир в терминах социальных отношений, Добролюбов воспринимал его как знаковую реальность в целом. Иными словами, Добролюбов приравнял всю социофизическую действительность, изображаемую в литературном творчестве, к своего рода плану выражения, лишенному смыслового содержания. В оппозиции означающие/означаемые второй член был оценен им в качестве нулевого. «Тексты бытия» утратили свои значения, почему и члены семантических оппозиций оказались для Добролюбова принципиально неразличимыми:

Встал ли я ночью? утром ли встал?  
Свечи задуть иль зажечь приказал?..  
Где? На равнине? иль в горной стране?  
Отрок ли я, иль звезда в вышине?..  
Все ли различно? Все ли одно?  
Я ль в поле темном? я ль в поле темно?..  
[61, 19]

В стихотворении, из которого взят этот отрывок, дезорганизованы смысловые антитезы из самых различных рядов концептуализации действительности: день/ночь, свет/тьма, речь/молчание, верх/низ, человеческое/природное, жизнь/смерть, объектное/субъектное и др., причем замечен интерес Добролюбова к фундаментальным архетипическим оппозициям, о чем писал уже проницательный Иван Коневской в содержательной своей статье «К исследованию личности Александра Добролюбова»: «В отвлечениях этого творчества разворачивается необычайное по осязательности и кровности ощущение всех основных мировых противопоставлений» [61, 5].

Естественное заключение из предпосылки, в соответствии с которой все вещи и факты лишены эмпирически познаваемых значений, состояло в том, что между событиями на хроноге-

нетической оси не устанавливалось никакой смысловой зависимости: участки прошлого и будущего времени были для Добролюбова пустыми, там «нет ничего» [61, 44]. Оторванное от прошлого, человечество впадает в коллективную амнезию: «Воспоминание осталось в лесной глубине» [61, 44], с чем связана варьирующаяся в широком диапазоне тема опьянения-забвения.

Настоящее, не имея антитезы, утрачивает темпоральную специфику; это — «небытие бытия» [61, 44]. Время переведено в пространственный план, и отмечена его незаполненность: «Вы идете своею тропинкой, Разделяя собою две пропасти. Пропасть прошедшего и пропасть грядущего» [61, 44].

Человек, перемещающийся не во времени, но исключительно в пространстве, движется по замкнутому контуру, постоянно возвращается к исходной позиции; движение вне времени парадоксальным образом опознано и как бесконечное и как непроцессуальное («скоротечное»):

Но это вращенье ограничено *вечно*.

Кто может иль знает другое, скажи, облегчи!

Затем-то в бесстрастие мы летим *скоротечно*,

И еще в бытии, более всех обособленном, мелькают

Преджизни и смерти лучи.

[61, 27]

Помимо кругового в мире Добролюбова существует еще и попятное движение, уводящее в противоположную сторону от целевых точек: «Меня ж побеждает такая широкая сила отлива» [61, 34]. Предрасположенность «я» к центростремительному движению, объединяющему всех: «Песочным пластом я способен тяготеть к средоточью...» [61, 33], сломлена центробежной силой, которая направляет мир к энтропийному состоянию: «Все само расползлось, во всем есть бессилье великое...» [61, 33]. Возможность людей целеустремленно перемещаться в пространстве («путь») подвергается сомнению: «Мы свершили весь путь бесстрастия смело» [61, 31]; «А и вся сила изгибла На непосильном пути» [61, 57]. Отсюда специфический оксюморон «застоялый поход» [61, 57]<sup>10</sup>. Далекое не может быть достигнуто: «Не смел стремиться в даль очами» [61, 42]; свободное передвижение, которое сопряжено с морским простором (ср. Маяковский), не сопровождается появлением модальной категории фактитива: «Хотел бы плыть я ввек и радовать тоскою

Все души, что во мне...» [61, 32]. Если позитивно окрашенная даль не достижима, то близкое присваивает себе отрицательный знак и это понятие помещается в один ряд с мотивом беспамятства: «Но грустно быть близко, действительно себя забывая...» [61, 33]. «Я» не находит такого места действия, которое было бы наделено признаком «своего» пространства: «Как стадо демонов, во мне сто тысяч душ. И каждая кричит, но не о той отчизне» [61, 32].

Человек, в представлении Добролюбова, не может явиться детерминирующим центром событий, он — знак-индекс, результат действия некоей внеположной ему силы: «Мы — униженные отблески силы» [61, 28]. Он не способен себя изменить, пере- или возродиться: «...Наши песни цветочные изысканно странны. Не им воскресить силу личности вновь» [61, 38]. Генерирующие способности всякого причинного действия сведены к нулю; к конечному пункту на причинной линии нельзя приблизиться: «Мы выше богов, но, достигнув небес половины, Отвержен огонь и на землю клубами летит» [61, 27]. Стремление к свободе — эта цель метафорически локализована в верхней точке на вертикальной оси универсума — соединено с мыслью о возможной гибели вселенной: «...Если б достиг небесного взора, Навеки погиб бы весь мир» [61, 27]. Как и остальные общественные ценности, свобода неоднозначна, она теряет отчетливый смысл: «Мы не хотим превратной свободы» [61, 26].

В мире, где нельзя определить значения вещей и поступков, ставятся под сомнение уже не только естественно-языковые средства коммуникации, но и любые другие виды общения<sup>11</sup>, в частности такие, которые используют визуальные и двигательные-тактильные каналы связи:

Нет! Не увидеть навеки тебя,  
Ты же меня и не видишь...  
Можешь тревожить руками меня,  
Ты не живешь, тебя нет для меня,  
Бедное сердце закрыто для мира.  
[61, 40—41]

У поэта нет никаких путей для передачи вовне внутреннего опыта, он «для мира... глухонемой» [61, 49]. Аналогично этому и чувственный «вход» личности полностью блокирован, «я» не



отзывчиво на внешние стимулы: «И отчего так сухо чувство? И сердце немо отчего?» [61, 49]. Микрокосм при его отражении вовне деформирует свою сущность, он невыразим: «Душа искажается в зеркале в тело, В себе она только душа» [61, 34]. Для Добролюбова «я» может выступать в роли единственной реальности. Разнообразие внешнего окружения превращается в многосторонность внутренней, духовной жизни (тема множественности душ). Возникает мотив двойничества (см. цикл «*Sothe suite*»), но при этом второе «я» — полный дубликат лирического субъекта, каждая личность уподоблена зеркалу, в котором можно видеть только себя:

О! если очи мои тебя отражали,  
Клянусь, я мог видеть только себя в твоих.  
[61, 24]

Распределение ценностных знаков между явлениями и сегментами реальности не имело у Добролюбова такого характера, когда четко разграничивались бы положительная и отрицательная области. Факты действительности в ценностном отношении амбивалентны. Главный принцип конструирования художественного мира состоит в фиксации его бессвязности, асемантичности. Из универсума вынут структурный каркас. (В плане выражения с этим коррелирует отрицание строгих метрических форм и переход к стиху с минимумом ограничений.) Следствием пансимволизма было признание того обстоятельства, что сущности предметов непроницаемы, что сверхреальность недоступна для передачи в искусстве слова. Искусство бессильно: «Вновь не хочу одних искусств» [61, 42].

Функции истинных текстов были передоверены Добролюбовым непривилегированным формам речи: «Живя среди всеми презираемых людей, я услышал их простой глубокий язык и увидел, что он может высказать все так же и еще лучше, чем сухие слова образованных» [60, 3]. Приобщение истине стало равнозначным самоустранению из поэзии, что и сделал Добролюбов, уйдя в народ. Брюсов писал в своем дневнике: «...Он признавал только этот трехмерный мир, не верил в иную жизнь» [25, 43]. Роль поэта была приравнена Добролюбовым к роли организатора жизни — «текстов» поведения. В этом плане его позиция оказалась аналогичной той точке зрения на художни-

ка как на демиурга, которой придерживались Вяч. Иванов и Блок в их споре с Брюсовым, в споре, ознаменовавшем собой распад символизма. Уже на ранней фазе декадентства возникло такое его ответвление, в котором система отрицала самое себя, свое право быть носителем смысла. У самых истоков символизма началась подготовка перехода к новому поэтическому движению. С другой стороны, следует заметить, что в своих наиболее типичных проявлениях символизм стремился избегать крайностей, угрожавших равновесию системы.

## ЗАМЕТКИ О РАННЕЙ ПОЭЗИИ СОЛОГУБА

Если Добролюбов обнаружил склонность к предельной семиотизации фактов и по этой самой причине руководствовался сокращенной эстетической программой, то в поэзии Сологуба исходная программа эксплуатировалась гораздо более исчерпывающим образом. (По-видимому, число реализованных художником трансформационных вариантов системы может служить одним из объективных критериев при оценке значимости писателя в пределах захватившего его литературного течения. Короче, талант — это, в частности, способность трансформировать систему смысла.) Творчество Сологуба — одного из больших поэтов русского символизма — слишком многосоставно, чтобы можно было дать хоть сколько-нибудь законченный его очерк в этих беглых заметках. Их задача гораздо скромнее: совершить отдельные экскурсии в художественную реальность, созданную Сологубом, с тем чтобы дополнить картину тех допустимых трансформаций, которые мог претерпевать символизм в свою начальную пору.

Модель мира в поэзии Сологуба организована таким образом, что свойство «быть сущностным» сообщено событиям, удаленным на хроногенетической линии от современности, т. е. событиям, не переживаемым непосредственно, идеальным, хранимым в памяти культуры. Смысл происходящего может быть определен путем ссылки на прошлое, которое документировано теми или иными текстами. Чтобы описывать и прошедший и сегодняшний день, эти тексты должны утратить свою конкретно-хроникальную прикрепленность: важна не их историческая специфика, но сверхисторическая природа. Они уни-

версальны и имеют панхронный характер<sup>12</sup>. Иначе говоря, истинные тексты для Сологуба — те, которые легендарно окрашены, так как именно миф обладает перечисленными выше признаками.

Грань между мифологическим прошлым и современностью размывается, мифологические имена попадают в контекст настоящего. Мир отождествлен с лабиринтом (см. «Ариадна», «Царевной мудрой Ариадной...»), солнце устойчиво сопоставляется с «драконом», «змеем»: «Лютый, красный Дракон качается...» [172, т. 5, 202]: «Умирает Змей багряный. Царь безумного сиянья» [172, т. 5. 121]; см. также «Высоко я тебя поставил...», «Царица красоты», «Алмаз». Словесно-тематическая ткань многих стихов пропитана сказочной семантикой («Золушка», «Лихо», «На меня ползли туманы...», «Иван-царевич» и др.). Явления, приуроченные к современности, ставятся в зависимость от сакрально-мифологических сил и, помимо этих сил, не управляемы:

Над полями ходит и сердито ропщет  
Злой Неурожай,  
Взором землю сушит и колосья топчет, —  
Стрибог, помогай!

[172, т. 5, 198]

Архаико-фольклорной традиции явно вторят цветовые и пространственно-предметные характеристики действительности. В сологубовской поэзии преобладает черно-красно-белая гамма, которая, как известно, была исходным колористическим набором для древних способов моделирования мира<sup>13</sup>. Заблудившего героя (обычный мотив в стихах Сологуба), как и в фольклорных произведениях, сопровождают темнота и туман (метеорологический спутник волшебных ситуаций); герой при этом попадает в фольклорно отмеченные участки пространства, он изображен в лесу, на распутье дорог, возле ворот и изгородей, посреди поля или в пустынной местности, у стоячих вод:

Блуждает песня странная,  
Безумная моя.

Дорогой незнакомую,  
Среди немых болот

С медлительной истомою  
Она меня ведет.

[171, 145]

Тема смерти, развитая у Сологуба в том же смысловом направлении, что и в лирике *Мережковского* (приобщение личности к сверхопытной реальности), часто переключается в изобразительный план, и тогда сфера сущностных отношений совпадает со сказочно-мифологическим царством мертвых (см., например: «Закрывая глаза, я целую тебя...»). Стихотворный текст может имитировать ритуальное взывание к умершим («Елисавета»). Символистская идея о невыразимой природе мировых сущностей взаимодействует с архаическими представлениями, в соответствии с которыми мифологическому герою, побывавшему в загробной стране, запрещается рассказывать о виденном и слышанном там:

Опускаю глаза перед ним,  
Отдаюсь чародейству и сну,  
И тогда различаю сквозь дым  
Голубую страну...

Рассказать не могу никому,  
Что увижу, услышу я там, —  
Может быть, я и сам не пойму,  
Не припомню и сам.

[171, 123]

Заданный исходными текстами мир нельзя перекроить, его каузально-временные конструкции предопределены, причем детерминирующее начало может быть превращено в своего рода персонифицированную доисторию:

Громадный живот,  
Искаженное злобой лицо,  
Окровавленный рот,  
А в носу — золотое кольцо...  
На широком столбе  
Он сидит, глядит на меня  
И твердит о судьбе,  
Золотое копые наклона.

[171, 89]

Положительно оцененные события могут быть только случайными: «С балкона случайной улыбкой Порадовал кто-то меня» [171, 152]; они связаны с игрой; творчество, которое разрушает фатальную предсказуемость человеческой жизни, также наделяется признаком игровой ситуации:

И что мне помешает  
Воздвигнуть все миры,  
Которых пожелает  
Закон моей игры.

[172, т. 5, 138]

В творчестве, и — наряду с ним — во сне, и в мечтах (относительно обращенной трактовки мечты у Сологуба см. выше; то же верно и применительно к другим составляющим этого ряда) лирический субъект избавляется от роковой предопределенности существования, сам становится создателем нового мира, возможного лишь в воображении: «Преодолев тяжелое косненье И долгий путь причин, Я сам — творец, и сам — свое творенье...» [172, т. 9, 115]; «Я — бог таинственного мира. Весь мир в одних моих мечтах» [172, т. 13, 124]. При этом внешний облик лирического «я» не совпадает с его внутренним содержанием: «Моей божественной природы Я не открою никому. Тружусь, как раб...» [172, т. 13, 124]. «Я» нередко поглощает собой окружающую среду, внешнее трансформируется во внутреннее (но не наоборот, ср. лирику Пастернака):

Я всем земным простором  
Блаженно замолчу...  
И сказочным обманом  
Раскинусь по полям.

[171, 206]

Перемещаясь во внутреннюю, мыслительную сферу субъекта, положительный мир дематериализуется; если же он существует вовне, то выступает в виде нулевого бытия, ничто, смерти<sup>14</sup>. Реорганизация жизни — чаще всего сугубо индивидуальный акт. Допускается, что этот перестроенный по законам высшего порядка мир можно описать на языке индивидуального вымысла, в терминах индивидуального «мифа».

Конкретная разработка этой темы в известном цикле о «звезде

Маир» привела поэта к созданию фантастической модели космического пространства и утопической социальной модели. Показательно, что утопический социум не зафиксирован во времени (в прошлом или в будущем); выявлены лишь его пространственные измерения (ср. выше о переводе времени в пространство в стихах Добролюбова).

Фантастическое пространство противопоставляется земному, в частности, по признаку поэтическое/прозаическое, что отражено даже в звуковом составе космических названий, изобретенных Сологубом: звезда «Маир», земля «Ойле», река «Лигой»; их «поэтичность» подчеркнута «благозвучием» — обязательными для каждого из имен сонантами и явным преобладанием такого слогового строения, при котором слог включает в себя не более одного согласного.

Утопической вселенной Сологуба приписана связь с далью, светом, равномерным движением; это — абсолютный верх и непрекращающееся обновление («все цветет» [171, 77]); на Ойле господствует общественная гармония, социум целостен, не распадается на атомарные части; здесь обнажаются сущности явлений, завуалированные на Земле: «И все, что скрывает Ревниво наш мир, Что солнце скрывает, Покажет Маир» [171, 179]. В заключительных стихах цикла устанавливается соответствие между некрологическими и утопическими мотивами:

Мой прах истлеет понемногу,  
Истлеет он в сырой земле,  
А я меж звезд найду дорогу  
К иной стране, к моей Ойле.  
[171, 80]

Очевидно, что одна из центральных оппозиций, поддерживающих смысловую структуру поэзии Сологуба, — это антитеза идеальное/материальное, причем все, что не вдвинуто во внутреннюю сферу субъекта, подвергается негативной оценке [82, 15]. В мире сущностных начал, таким образом, различаются два ценностно-семантических поля: отрицательное (объективно данный миф, который организует и контролирует общественную жизнь) и положительное (индивидуальный «миф», вымысел, персональный акт творчества). Материальные видимости маскируют собой «бездыханную вселенскую душу» [172, т. 5, 182]. Смещая материальные объекты в плоскость отрица-

тельных значимостей, Сологуб отрывается от лирической традиции ценностных нормативов, обычно налажавшихся на предметную действительность, подготавливает тем самым антиэстетизм наиболее радикальных групп постсимволистской поэзии (см. «На гармонике рев трепака...»)¹⁵.

Земной социум, в противовес фантастическому, — это полное разобщение индивидуальных волевых усилий. Людей объединяет не сотрудничество, а взаимная злоба. Смех нацелен на все высокое, на то, что противоречит нивелирующей силе социального (так называемый смех отчуждения)¹⁶, он приравнивается к злорадству:

Мир над чем смеется,  
И зачем смешит?  
Все, что вознесется,  
Запятнать спешит.

[172, т. 9, 71]

День в социальном мире оборачивается ночью (ср. внутренне антиномичное сочетание «полуденная мгла» [171, 209])¹⁷. По аналогии с атомарностью земного общества пространство, в котором оно локализовано, изображено в виде рассеянного на множество сегментов, его основной структурный признак — наличие непроходимых границ: «Но злая зависть учредила Во славу алчности и лжи Неодолимые меж...» [171, 66]. Векторы в этом пространстве сняты (пути «запутаны»). Помимо вымышленных, идеальных пространственных зон, в мире нет таких участков, которые могли бы сделаться для поэта искомой ценностью; утверждается эквивалентность между социальной средой и физическим космосом, что подчеркнуто в приводимом ниже примере — сверх прочего — однородностью звукового состава в параллельных отрезках строфы, соответственно отсылающих читателя к космической и земной (= социальной) пространственным сферам:

Что мне звезды небесные,  
Их торжественный строй!  
Что мне торжищи тесные  
И телец золотой!

[171, 140]

Взаимопомощь в разделенном непреодолимыми границами социопространстве полагается невозможной: «В поле не видно ни зги. Кто-то зовет: Помоги! Что я могу?» [171, 49]<sup>18</sup>. Скоординированные действия достижимы лишь при совместном ожидании смерти: «Если не сможем идти, Вместе умрем на пути...» [171, 49].

Лирический субъект Сологуба (как и у многих современников) раздваивается. В роли одного из многих представителей социальной структуры он становится отображением основных морально-психологических следствий общественного распада: «Я злой, больной, безумно-мстительный» [172, т. 9, 137]. Но, с другой стороны, он контрастирует с окружающими его коллективами в качестве творца высших ценностей.

Противостояние эмпирической каждодневности воплощается в весьма широком тематическом диапазоне. В частности, лирический субъект присваивает право измерять свое поведение по особой шкале нравственных значимостей, воспринимаемых в норме культурной практики с отрицательной точки зрения:<sup>19</sup>

И верен я, отец мой, Дьявол,  
Обету, данному в злой час...

Тебя, отец мой, я прослаблю  
В укор неправедному дню.  
[172, т. 9, 142]

Но «...отношение Сологуба к греху-злу, к дьявольскому началу жизни во всех его проявлениях вовсе не сводится к упрощенной перемене всех знаков на обратные» [42, 88]. Второй не менее подробно раскрытый вариант поведения лирического субъекта в условиях отвергаемой им опасной повседневности утверждает стратегию индивидуального подвига помощи (этой ситуации сопутствует свет, она связана с размыканием и пересечением пространственных границ):

Выходи к воротам  
И фонарь пред собою носи.  
Хоть бы сгинул ты сам,  
Но того, кто взывает, спаси.  
[171, 42]



Подвижничеством, преодолевающим косность обыденной, не способной к обновлению действительности, становится также творческий акт; для поэта-символиста знаковая деятельность направлена на выявление некоего глобального означаемого, которое оказывается общим для множества внешне несходных единиц выражения, — отсюда все творчество может быть свернуто к созданию одного «совершенного» текста:

Скучная лампа моя зажжена,  
Снова глаза мои мучит она.

Господи, если я раб,  
Если я беден и слаб...

Дай мне в одну только ночь  
Слабость мою превозмочь

И в совершенном созданье одном  
Чистым навеки зажечься огнем.

[171, 132]

Дуальность я-образа порождает мысль о физическом раздвоении субъекта, которой были привержены многие поэты символистского круга. В поэзии Сологуба двойник претерпевает разнообразные трансфигурации: он обнаруживает себя в облике сказочного персонажа («Лихо»), квазимифологического существа («недотыкомка серая»), либо вообще неиндивидуализирован («враг»); в годы первой русской революции происходит конкретно-историческое преломление этого мотива — двойник становится шпионом («Спутник»).

Во всех своих ипостасях двойник манифестирует внешнюю каждодневную реальность: его появление сопряжено с проникновением извне в особое отгороженное место действия героя: «...то не лихо ль со мною очертится Во единый погибельный круг?» [172, т. 9, 106]; атрибут внешнего «я» — улыбка («Недотыкомка серая Истомила коварной улыбкою...» [там же]), а смех, как было показано, есть функция отрицательного мира. Это именно внешняя сторона, которой «я» соприкасается с материальной средой, почему и появлению двойника обычно сопутствуют вовне нацеленные действия, озаменованные повышенной моторностью: «Он будет прыгать и плясать Беззвучно

за спиной» [172, т. 5, 13]: «Недотыкомка серая... Истомила при-  
сядкою зыбкою...» [172, т. 9, 106], а конфликт героя с ним изоб-  
ражен в физическом аспекте, замыкается жестом<sup>20</sup>.

## ДЕКАДЕНТСТВО И СИМВОЛИЗМ

Подводя итог разборам стихов Сологуба и остальных стар-  
ших символистов, нужно заключить, что декадентству 1890—  
1900-х годов был свойствен такой подход к моделированию мира,  
при котором выдвинутое положение занимали наиболее отвле-  
ченные и константные характеристики действительности (на-  
пример, топологические в противовес субстанциональным).  
Декаденты сводили предметно-материальное многообразие  
универсума к набору классификаторов, общих для различных  
вещественных заполнителей художественного пространства:  
конкретно-референтная отнесенность словесного знака при  
этом затушевывалась, уступая место игре концептуальными  
значениями<sup>21</sup>, с чем перекликался характерный для декадент-  
ства отказ от создания утилитарно-направленного художествен-  
ного языка.

Предполагалось, что все проявления реальности могли быть  
описаны с помощью сравнительно немногочисленных комби-  
наций универсальных терминов. Это вызывало бросающееся  
в глаза однообразие раннесимволистского искусства: из текста  
в текст и от поэта к поэту кочевали одни и те же ключевые сим-  
волы. То, что художественная картина мира была в основном  
комбинаторной и в процессе своего бытования мало обогаща-  
лась новыми элементами, снизило трансформационный потен-  
циал поэтической системы; замкнутая в себе, она быстро «вы-  
дыхалась», теряла информативность. Чтобы сохранить семан-  
тическую ценность художественного языка, Сологубу, напри-  
мер, приходилось преодолевать жесткую структурную ограни-  
ченность системы за счет повышенной обратимости всех со-  
ставляющих развернутого им поэтического мира; мышление в  
полярностях, ставшее нормой, привело к тому, что мы факти-  
чески не найдем в его лирике тем, которые не были бы пред-  
ставлены как в прямых, так и в обращенных формах.

Структурообразующие принципы декадентской поэзии про-  
тиворечили выросшему динамизму новой исторической обста-

новки 900-х годов. «Холодная», эзотеричная художественная система, нацеленная на преодоление исторического времени, на отображение перманентных признаков действительности, вошла в конфликт с «горячей» историей периода первой русской революции. Символисты следующей формации стремились реабилитировать преобразовательные способности исторического процесса: «...Для нас мираж будущего стократ обаятельней и дороже скучной ясности настоящего» [3, 5]. На склоне лет А. Белый вспоминал: «...Мой пафос был — ненависть ко всему режиму» [15, 33].

Как известно, базисом всех искусств младшие символисты объявляли музыку. Возведение музыки в ранг сверхискусства означало, в частности, что семантика естественного языка преодолевалась и «остранялась» символистами в таких формах словесного творчества, которые имитировали семиотическое своеобразие музыкальных форм. «В музыке, — по утверждению Б. М. Гаспарова, —...нам известна система S (совокупность означающих, — *И. С.*), а D (совокупность денотатов, — *И. С.*) возникает в виде ассоциативных реакций на эту систему — D ассоциируется с S» [41, 66]. Иными словами, символисты, беря за эталон строение музыкальной фразы, придавали тем самым самодовлеющий характер внутритекстовым отношениям словесных знаков<sup>22</sup>. Этот пункт символистской эстетики неоднократно подвергался обсуждению. Обычно историки символизма указывали на тот факт, что ориентация на музыку обусловила повышенный интерес поэтов к звуковой фактуре стиха, акцентировку синтаксических повторов и т. п.<sup>23</sup>. Спорить с этим не приходится. Однако хотелось бы добавить, что прослеживаемое в искусстве младших символистов тяготение словесных текстов к музыкальным имело еще один аспект: здесь существует связь не только с техникой стиха, но и с развернутыми символизмом смысловыми структурами, доминантой которых мог становиться временной код (ср. выше о переводе времени в пространство в декадентской поэзии).

Музыкальное построение преобразует пространство во время. А. Белый именно на этом основании устанавливал возможность перекодировки словесной фразы в музыкальную: «В слове... звук соединяет пространство с временем, но так, что пространственные отношения он сводит к временным; это вновь созданное отношение в известном смысле освобождает меня

от власти пространства...» [19, 430]<sup>24</sup>. В приближении поэтического искусства к музыкальному эталону символисты усматривали овладение временем. Для Блока музыка и время (история) — совпадающие величины. «Символическая категория «музыки», — считает Д. Е. Максимов, — по своему смыслу приближается у Блока к символу «мировая душа», но очищенному от догматических ассоциаций и включающему в себя, как один из основных, динамический принцип...» [119, 49]. «Величайшими вехами в развитии человечества», отмечающими подъем его «музыкальной» созидательной воли, являются, по Блоку, эпоха Возрождения и новое время — «время... революционизации культуры...» [119, 50]. В поэтической практике Вяч. Иванова музыка также была отождествлена с исторической динамикой, превращена в передаточный канал волевого акта, захватывающего мир и преобразующего историю. Таков смысл стихотворения «Голос музыки»:

Мой отец —  
Оный алчущий бог, что нести восхотел,  
Воплощений слепых цвето-тканый удел,  
Многострадную, страстную долю.  
И поит он, и пенит сосуд бытия,  
И лиют, не вместив, золотые края  
Неисчерпно-кипящую волю.

[79, 51]

Специфика зрелого символизма заключена в том, что он стремился обнаружить надопытные сущности повсюду, в любом из сцеплений эмпирической среды, в звеньях самой обыденности<sup>25</sup>. Эта трансформация позволила символистам второго поколения компенсировать то, что оказалось слабым пунктом декадентской эстетической системы, ввести в картину мира большое количество конкретно-исторических реалий, заполнить ее абстрактные контуры эмпирическим материалом, пусть даже разоблачаемым с помощью приемов «романтической иронии».

Интерес декадентов к универсальной семантике, отразившийся в стремлении вывести глубинные смысловые структуры на поверхность стихотворных текстов, сочетался с ослаблением внимания к национальной специфике словесного искусства, о чем свидетельствуют, помимо прочего, такие факты, как ориентация Брюсова и Сологуба на опыт французского симво-

лизма или тенденция к стиранию граней между различными естественными языками, которая наблюдается хотя бы в латинских названиях брюсовских сборников. Несмотря на то, что своеобразный билингвизм продолжал быть чертой стиля и в творчестве новой формации символистов (ср. церковнославянизмы Вяч. Иванова), все же очевидно, что для Блока и других поэтов его поколения мотивы национальной истории становятся в ряд наиболее актуальных тематических комплексов.

В некоторых случаях (особенно у Блока и А. Белого) те ценности, которые воспринимались декадентами в качестве симптомов высшей реальности, могли ниспровергаться из своих иерархических гнезд в область ложных видимостей.

Ты помнишь? В нашей бухте сонной  
Спала зеленая вода,  
Когда кильватерной колонной  
Вошли военные суда.  
Четыре — серых. И вопросы  
Нас волновали битый час,  
И загорелые матросы  
Ходили важно мимо нас.  
Мир стал заманчивей и шире...

[21, т. 3, 136]

Показателен один из атрибутов, которым Блок в этом стихотворении наделяет пространственный участок, выступающий как фрагмент отрицательного «обычного» мира: это мир «сна». Для декадентов именно отвлекающий от реальности сон часто становился особым состоянием мистического опыта, приобщающего «я» к пониманию сущностного миропорядка. Серый цвет (цвет обыденности) оказывается для Блока символом некоторого подлинного бытия и противопоставляется эстетически отмеченной колористической гамме первой строфы («зеленая вода»).

Параллелизм тайного и явного означал для собственно символистов возможность объективного познания скрытой действительности (хотя сомнений в этом и у них было немало). Не случайно Блок с сочувствием реферировал в записных книжках одно из выступлений Иванова-Разумника, который полагал, что «настоящее декадентство — субъективно-индивидуальное — обречено на гибель» [20, 24]. Если декадентство искало

смысл вещей, выдвигая на первое место субъективные моменты гносеологического акта, то символизм, напротив, попытался установить равновесие между познающим и познаваемым, вернул последнему право быть носителем смысла, независимого от субъекта. Уже в юношеских стихах Блока кристаллизуется противопоставление «певец»/«поэт»; «поэту» предназначается достижение истины, существующей как объективная данность, тогда как «певец» (стихи которого «безвестны и туманны») обречен быть замкнутым в себе и неспособным выразить смысл окружающего мира:

Хоть все по-прежнему певец  
Далеких жизни песен странных  
Несет лирический венец  
В стихах безвестных и туманных, —  
Но к цели близится поэт,  
Стремится, истиной влекомый:  
И вдруг провидит новый свет  
За целью, прежде незнакомой...  
[21, т. 1, 43]

У Блока новым становится и само определение истины:

Ташитесь, траурные клячи!  
Актеры, правьте ремесло,  
Чтобы от *истины* *ходячей*  
Всем стало больно и светло!  
[21, т. 2, 123]

Вместо постижения тайного знания, доступного избранным, поэту вменяется в обязанность быть совладельцем истины, значимой для всех, помимо и вне его явленной. Лирический субъект в стихах Блока уже не играет роль сакрального персонажа, занятого «волхвованием» и «чародейством»; более того, он нередко подвергается разоблачению и снижению — поэт превращен в трагического шута; в оппозиции искусство/жизнь первый член может получать отрицательный знак.

Обобщая сказанное, можно утверждать, что младшие символисты верили в возможность изоморфных отношений между языком описания социофизической реальности и языком-объектом, к которому они приравнивали самую реальность. Вот почему искусство, в том числе и словесное, должно было сделаться в

лучших своих образцах равновеликим жизни, а поэт — не только художником, но и жизнеустроителем, «демиургом», создателем мира. Как таковой, он преобразует действительность, становясь участником исторического процесса, направляя время. Действительность познаваема, поскольку она творится поэтом. Декаденты рассматривали обычное слово в качестве знака (т. е. как элемент «вторичной моделирующей системы»), следовательно, оно было ими эстетизировано. Для символистов же, которые полагали, что план выражения и план содержания естественного языка совпадают с аналогичными планами объективной среды, овладение словом было не только эстетической, но и иной (философской, практической) формой деятельности, о чем они открыто заявили, вступив в публичную полемику с Брюсовым на страницах «Аполлона».

## «КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ» И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА

Анализируя стихи и теоретические трактаты Вяч. Иванова как тексты, которые обладают единым идеологическим строем, нетрудно увидеть, что он вполне осознавал причины, отслоившие символизм, в том числе и его собственное творчество, от декадентства. Сущностные смыслы не воспринимались им как локализованные в какой-то специальной области (например, в природе, микрокосме и пр.). Они были разлиты повсеместно и замаскированы видимостями реального мира, которые должны были согласовываться с тем, что символизируют собой, и, следовательно, поддаваться дешифровке. Вот почему для Иванова главный показатель символистского мировосприятия — это «...сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального, гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (realia), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (realiora); означенование соответствий и соотношений между явлением... и его умопостигаемую или мистически прозреваемую сущностью...» [17, 134—135].

В сличении со стихотворным искусством ближайших предшественников уже в первой книге лирики Иванова «Кормчие

звезды» заметно реформируется категориальная структура художественного мира. Возможность раскрыть объективную связь эмпирических данных и высшей реальности, знаков и значений была отражена Ивановым в такой концепции мира, в которой истинный смысл вещей и явлений обнаруживался во времени. Элементы планов выражения и содержания вступили в диахронное соотношение (то же справедливо для «Золота в лазури» А. Белого и «Стихов о Прекрасной Даме» Блока).

Отделение означающих и означаемых временной дистанцией предполагало, что факты, синхронные стихотворному описанию, должны трактоваться как предзнаменования некоторых будущих событий<sup>26</sup>, что роль художника следует приравнять к деятельности пророка, а поэтическую речь — к «иератической».

Хроногенетическая организация универсума обретает у Иванова перспективу, которая удаляется в будущее, качественно отличное от настоящего. В индивидуальном словоупотреблении поэта декадентство и символизм получают наименования «романтизма» и «пророчества»: «... “Золотой век” в прошлом (концепция греков) — романтизм; “золотой век” в будущем (концепция мессианизма) — пророчество... Под пророчествованием мы понимаем... некоторую творческую энергию, упреждающую и зачинающую будущее, революционную по существу — тогда как романтизм не имеет и не хочет иметь силы исторического чадородия, враждует со всякой действительностью, особенно с исторически ближайшей, и ждет лучшего от невозможного возврата былого» [80, 191].

Категория настоящего сопряжена в «Кормчих звездах» с непрерывным обновлением; настоящее превращается из проекции «дурной бесконечности» (как у декадентов) в критическую точку на темпоральной оси; образ времени объединен с образами движения и смерти-для-нового-рождения, откуда в стихах Иванова появляется мифологема беременной смерти<sup>27</sup>: «Семя, уснувшее В колыбели Чреватой Смерти...» [79, 329].

Некрологическая тематика переводится в иной семантический регистр по сравнению с поэзией Сологуба [ср. 88, 107]. Смерть — это не изолированный пространственно-подобный участок, куда устремляется «я» для познания мировых смыслов, но некое деление на временной линии, грань, которая разъединяет внутрителесную сущность человека на уходящее и возникающее: «Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь



моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого» [80, 52]. Память не отвергается (ср. тему беспамятства у Добролюбова), но противостоит катастрофическому времени, восстанавливая целостность я-образа:

Как мертвый вихрь, несут нас глухо кони —  
Нас Время мчит...  
Надежда нам и Смерть поют: «Забвень!»  
Не сожалеи!»  
«Вспомни все и воскреси Мгновенье!» —  
Цветы полей.

[79, 352]

Зона ожидаемого будущего может манифестироваться в форме вечности — наполненного однородными повторяющимися событиями времени, растянутого и непрерывного в противоположность дискретному настоящему. Чистая процессуальность сменяется фиксированным в пространстве («холодным») временем:

Радугой  
Над водопадом бегущим —  
Над временами живых  
Стоит неподвижное Время:  
Гармоний прозрачных  
Покой воздушный...  
Заря из зари —  
О, вечные зори!

[79, 62—63]

Идея соответствия внешних знаков материального мира и его скрытого содержания допускает снятие контраста между панхронией и минимальными временными отрезками, идентифицированными как настоящее: «Мгновенью ль улыбнулась, рдея, Вечность? Лобзаньем ли прильнуло к ней Мгновенье?..» [79, 175]; «Но миру дольнему тобою мир явленный Мы зрели, вечностью мгновенной осиян...» [79, 183]. В поэзии Иванова проложен путь для таких трансформаций, которые уравнивают социальное время и космическое круговращение, причем и в этом случае постоянный возврат системы в первоначальное состояние показывает топологические свойства времени (темпоральный порядок):

Силой звездных чар, от века,  
В дни трудов и в дни торжеств,  
Посещают человека  
Семь таинственных божеств.

И ведут чредой священной  
Тот же стройный, светлый ход,  
Как впервые в храм вселенной  
Совершился их приход.

[79, 119]

С хроникальной разверткой художественного мира координировано его пространственное строение<sup>28</sup>. В «Кормчих звездах» особое место занимают темы пересечения границ, проникновения пространства, целенаправленного перехода субъекта в новое состояние; пространство распадается на две центральные области действия, которые сочетаются как парные члены оппозиций: близкое/далекое («...Мы тоскуем по дали забвенной, По несбывшейся дали» [79, 106]), измеряемое/неизмеряемое (о фантазии: «...ты растишь многовстречной Жизни Опытную дань в мир без мер и граней...» [79, 126]), замкнутое/открытое («Уз разрушитель, встань! — и вод тайник отверст Ударом творческого гнева...» [79, 39]). Стирание преград совпадает с замедлением временного процесса, и, наоборот, в отграниченном, пересеченном пространстве время сжимается, его темп ускорен:

Нам — безмежье! Нам — раздолье!  
Грани — вам, и граней спор!

В нас заложена алчба  
Вам неведомой свободы.  
Ваши веки — только годы...  
[79, 219]

Движение, уничтожающее границы в ситуации обновления, устойчиво сопоставляется с мотивом пожара, огня. Этому мотиву аккомпанирует тема любви, представленной не в ее внешней (телесной) форме, но в сущностной — в виде Эроса: «Любовь, как атом огневой, Его в пожар миров метнула...» [79, 7]. В то же смысловое поле попадает тема бунта, которая была детально развита Ивановым и сделалась предпосылкой обо-

снованной совместно с Г. Чулковым доктрины «мистического анархизма». Бунт мыслится в качестве естественного, углубленного в историю состояния мира: «...Древний бунт не одолен...» [79, 23]; «...Нерожденную землю объемяю, любя, — И колеблю узилище мира!» [79, 52]<sup>29</sup>.

В стихотворении «Творчество» художественный акт уподобляется мятежу: «Неведомых морей мятежный хлещет вал О скал невиданных пределы» [79, 39], а творец — Прометею: «И в обновленный мир прости рукою Муз Дар Огненосца — Прометей» [79, 38]. Побудительным импульсом всеохватывающего мирового сдвига становится индивидуальная воля, которая запускает в ход причинно-следственный механизм, меняющий распорядок событий: «...И из уст моих мятежных: «Так, да будет!» — говоришь» [79, 87]; «Нет воле вне себя преграды» [79, 241].

Но вместе с тем «Кормчие звезды» демонстрируют и негативный, с точки зрения Иванова, вариант каузальных отношений. Начало, порождающее всевозможные события на причинной линии, выносится во внешнюю сферу, и тогда «я» прекращает активное волеизъявление, оказывается замкнутым в отгороженном, отчужденном от мирового пространства участке (о Матери-земле: «О, зачем слепая воля Нас отторгла от тебя» [79, 15]). Как было сказано, время в любом закрытом месте действия, в восприятии Иванова, убыстряется; это происходит и в том участке пространства, где изолирован лирический субъект: «Эоны долгие, светило, ты плывешь; Ты мой летучий век, как день, переживешь» [79, 16]. Возникают темы полной предопределенности человеческого существования, всеобщего одиночества и расторжения, бесконечного движения, которое не в состоянии вывести «я» за пределы пересеченного пространства, в оптимистически окрашенное будущее:

Детей творения, нас, в разлученной доле,  
Покорность единит единой вечной Воле.

Как осенью листья, сменяясь без конца,  
Несутся смертные дыханием Отца;  
Простертые, на миг соединяют руки —  
И вновь гонимы в даль забывчивой разлуки...  
...Но в грани существа безвыходно стесненный,  
Наш тайный, лучший пыл умрет неизменный...

[79, 16—17]

В том случае, когда в художественном мире Иванова выдвинутую позицию занимает преобразовательная сила индивидуальной воли, причинно-следственная организация явлений принимает диалектическую форму: детерминанта, заложенная в поступках личности, вызывает цепь следствий, которые, в свою очередь, обуславливают поведение субъекта действия. Движение «я» перекрещивается со встречным движением (см., например, «Встречу»), окружающая среда насыщается «встречной волей»:

Уз разрешитель, встань! — и встречной воли полн.  
И мрамор жив Пигмалиона,  
И Красота встает, дочь золотая волн,  
Из гармонического лона.

[79, 39]

Отсюда метафорическое сцепление пересекающегося движения и положительно заряженной панхронии, сверхистории: «У Вечности скрестившихся дорог, — В ее руке белел нарцисс горящий...» [79, 300], отсюда же в поэме «Миры возможного» такая метафора, как образ мира, перемещающегося навстречу субъекту:

Светлело. Мир я зрел ко мне бегущим,  
Отчетливей стеснялись кругозоры,  
Как пред летящим вниз иль с гор идущим.

[79, 307]

Диалектическая трактовка причинно-следственных взаимодействий между «я» и «не-я» определила характерное для стихов Иванова смысловое наполнение абстрактной пространственной оппозиции верх/низ. «...Подвиг восхождения, — по мысли Иванова, — это — подвиг разлуки и расторжения, утраты и отдачи, отрешения от своего и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного» [80, 23]. С противоположной стороны, «нисхождение — возврат и благовестие победы» [80, 26]. «Дух подымается из граней личного, чтобы низойти в сферу того личного, которое лежит уже вне тесного “я”» [80, 27]. «Нисхождение есть поглощение частного общим» [80, 32].

Тогда как для декадентской поэзии органическим состоянием «я» была отверженность от социального мира, у Иванова

слияние того и другого не только допустимо, но попадает в разряд высших ценностей и переносится в сверхисторическое время<sup>30</sup>. Индивидуальность демаскирует свой подлинный смысл, объединяясь с «не-я», приобщаясь родовой человеческой сущности. Будущее, которое сообщает истинные значения всем конкретно-эмпирическим проявлениям настоящего, в том числе и отдельным личностям, получает признак «соборности»; положительный двойник «я» — не единичен, а коллективен:

В личине Я — НЕ-Я (и Я ему уликой!),  
Двойник Я сущего и призрак бледнолицый;  
Бог, мертвый в гробе Я до третьего утра...  
[79, 344]

Видя в хроникальном процессе цепь смертей и возрождений, Иванов понимает включение личности в соборное действие как жертвенную гибель «я». Поскольку мировые связи охватывают универсум в целом, а не его изолированные части, единичной смерти достаточно для того, чтобы привести весь социум в новое состояние коллективного согласия. «...Самое искупительное страдание за мир не что иное, как обособление жертвоприносимого, взявшего на себя одного грехи всего мира. В мире — круговая порука живых сил, — равно вины и благодати; жертва — расплата одного, собою одним за вселенскую поруку» [80, 23]. Тем самым поэт реставрирует миф об умирающем и воскресающем боге, дионисийская версия которого превратилась для Иванова-ученого в материал длительных исследований [78], а для Иванова-художника — в объект словесного изображения:

О, сладко-текущие муки! Мне в ноги вонзайтесь, лучи!  
Пронзайте отверстие руки! Терзайте, святые мечи!  
Ты грудь из таинственной груди, рази, огневая струя!..  
О, люди! о, братья! о, люди!... О, в ребра удар копия.  
[79, 49]

Установленный поэтом изоморфизм «я» и коллектива и — шире — субъекта и всего объектного окружения вызывает положительную оценку таких поступков, которые направлены вовне, объединяют личность с миром. И напротив, факты мыслительной реальности опрокинуты в скопище отрицательных

явлений. Когда мир вдвинут во внутреннюю сферу личности, он застывает, обрекается на покой, убывают те его свойства, которые поддаются однозначной идентификации:

Гаснут краски, молкнут звуки...  
Полу-грустен, полу-светел,  
Мир почил в усталом сердце,  
И почило безучастье...

[79, 85]

Будучи точкой перехода, кратчайшим отрезком на хроногенетической линии, современность разделяет прошлое и грядущее как области, которые в одинаковой мере не обладают дискретной природой. Доистория и сверхистория — это значимости одного плана, времена — безначальное и бесконечное. Подобно ожидаемому будущему, темпоральная зона, предшествовавшая настоящему, также становится вместилищем высших ценностей:

У поры ли ты забвенной,  
У грядущей ли исторг  
Глас надежды неизменной,  
Веры мощь, любви восторг?

[79, 35]

Предсказать смысл эмпирических фактов, который должен окончательно определиться в абсолютном будущем, — то же самое, что ввести их в исторический ряд, удаляющийся в абсолютное прошлое; быть пророком равносильно умению припоминать, исторически реконструировать смыслы, сохраненные «вечной памятью»<sup>31</sup>:

Над смертью вечно торжествует,  
В ком память вечная живет...  
Скиталец, вдаль — над зримой далью —  
Взор ясновидящий вперя,  
Идет, утешанный печалью...  
За ним — заря, пред ним — заря...

[79, 102]

Реализованная в поэзии Иванова концепция времени взаимодействует с выдвинутой им теорией художественного знака,

центром которой была диахронная интерпретация «символа». Согласно Иванову, «символ» архетипичен, соединяет в себе полярные значения: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта... Они... понимали, что «умереть» значит «родиться», а «родиться» — «умереть»» [77, 127].

В несколько иной форме эта идея найдет место в предреволюционной поэзии Есенина и близких к нему художников. Он объявлял хранителем некоторой «древней Тайны», утраченной в новое время, крестьянство, отождествляемое им со всей нацией. Цель поэта — дешифровать потерянный смысл: «...Наших предков, — утверждал Есенин в “Ключах Марии”, — сильно беспокоила тайна мироздания. Они перепробовали почти все двери, ведущие к ней, и оставили нам много прекраснейших ключей и отмычек, которые мы бережно храним в музеях нашей словесной памяти» [63, 183]. «Единственным, расточительным и неряшливым, — продолжал Есенин, — но все же хранителем этой тайны была поработенная отхожим промыслом деревня» [63, 189]. Аналогично Иванову Есенин передвигал вершину в иерархии знаковых ценностей в самое начало культурного цикла; тексты, хроникально закрепленные за этим началом, воспринимались им как реализация языковой структуры, которая была универсальным средством для проникновения в сущность эмпирической действительности. В этот же ряд были помещены диалектизмы, что теоретически подкрепило экспансию диалектно окрашенной лексики в стихотворную речь Есенина («Сказание о Евпатии Коловрате», «Не пора ль перед новым посеьем...» и другие стихи 1916—1918 гг.). Язык вписывается Есениным в пантеистическую картину мира, из социально-идеологического установления превращается в явление, которое аналогично природе. 4 января 1918 г. Блок написал беседу с Есениным, в которой тот утверждал, между прочим, что «слово... — это другая природа» [21, т. 7, 314].

Именно поэтому проникновение в глубь языковой диахронии, в скрытые лексические слои, равносильно разгадке забытых тайн физического мира: и то и другое — факты одного порядка, обладают одной субстанциональной основой. Есенин

«натурализует» слово, почему и операции над языковым материалом, в том числе игра диалектизмами, оказываются для него достаточным средством для познания действительности<sup>32</sup>.

Возвращаясь к Иванову, следует сказать, что «символ» становится в его концепции таким типом знака, значение которого было отброшено по ходу языковой эволюции. Иванов стремится диахронным путем восстановить необходимую ему мотивированность знаков, которая отсутствует в синхронном срезе языка. «Символы» имеют не индивидуальное, а социальное происхождение, описываются как манифестации коллективного бессознательного: «Они были искони заложены народом в душу его певцов, как некие изначальные формы и категории» [80, 39]. Требование, предъявляемое к современному искусству, — это не создание новых значений, но интуитивное возрождение архаических смыслов. Поэт должен обращаться к словесным знакам, которые наиболее представительны для коллективного бессознательного на той его стадии, когда оно не было опосредовано индивидуально-рационализирующей деятельностью интеллекта: «Творчество поэта — и поэта-символиста по преимуществу — можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора» [80, 40]. Поскольку прошлое и будущее в хроногенетической конструкции Иванова эквивалентны, постольку грядущее искусство повторяет мифологический период человеческой культуры: альтернативой современного художественного языка «...будет речь мифологическая, основной формой которой послужит “миф”» [77, 129].

Возвращая искусство будущего к мифологическим архетипам, Иванов и здесь переключается с поэтами, оторвавшимися от символизма. Когда Маяковский писал: «Я знаю — гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете!» [124, т. 1, 183], когда Хлебников, в одной из деклараций призывал к тому, «чтобы писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной» [95, 3], это был не только эпатаж, но и утверждение примата жизни над искусством. Если бы этот эстетический принцип был реализован последовательно и до конца, то система, в основании которой он был заложен, должна была бы самоупраздниться (ср. судьбу А. Добролюбова). Однако футуристическое «варварство» по отношению к культуре дало иной результат. Если для древних эпох эстетически действительно ожидаемое («этикетность»), то новое время



воспринимает в качестве художественно значимого статистически редкие формы и смыслы. Длительное наращивание эстетически неожиданного создало значительную дистанцию между мифологическими архетипами, расположенными у истоков искусства, и словесной практикой новой литературы. Маяковский, Хлебников и другие кубофутуристы из группы «Гилея», провозглашая примат жизни над искусством, разумеется, не могли сформировать антиискусство. Оставаясь в границах художественной деятельности, они не в силах были упразднить и разрушить уровень мифологических архетипов. Но отрицание всей предшествующей культурной истории заставило их в некоторой степени очистить этот уровень от индивидуальных смысловых наслоений и вернуть его читательскому сознанию. Это понимал сошедшийся с футуристами Б. Лившиц: «Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобрела значение символа, должна была стать знаменем. Вскрывались и более поздние пласты. За Гезиодом — Гомер... Возвращаясь к своим истокам, история творится заново» [106, 29]. Полемизируя с футуристической поэзией, на этой же ее черте настаивал А. Белый (по странному стечению обстоятельств его определение, совпавшее с самосознанием футуристов, принадлежит к той же серии, что и высказывания Брюсова и Сологуба, цитированные выше, — «ничего нового»): «...Эволюционная философия породила кубизм, футуризм, где последние миги искусства только хаосы первого мига (доисторических криков); миг выплюнулся полной окружностью; линия описала лишь круг» [17, 75]<sup>33</sup>.

Итак, поэзия Иванова превратилась в компендиум мифологических сюжетов и тем. Ее предметный мир был составлен по преимуществу из таких реалий, которые были зафиксированы в традиции мифа, причем архаические элементы, заимствованные из различных культурных ареалов, воспринимались прежде всего с позиции стадийального, типологического сходства, уравнивались между собой, что влекло, например, надслаивание церковнославянизмов над античными мотивами (см. хотя бы «Рокоборец»).

Иванов переосмысляет статус поэта, узаконенный раннесимволистской эстетикой. Художник не должен быть отомкнут от общества, от «черни», ему присваивается роль мастера, обслуживающего социум и отвечающего на задания, которые ставит коллектив (дальнейшая история этих воззрений, подхва-

ченных футуристами, может быть прослежена вплоть до лефовской установки на «социальный заказ»). В статье Иванова «О веселом ремесле и умном веселии» читаем: «...Художник... есть ремесленник, и психология его, прежде всего, — психология ремесленника: он нуждается в заказе не только вещественно, но и морально, гордится заказом и, если провозглашает о себе подчас, что он «царь», и как таковой «живет один», — то лишь потому, что сердится на не удовлетворенных его делом или не идущих к нему заказчиков...» [80, 211].

Овладев ремеслом тайного знания, извлеченного из мифологического прошлого, поэт придает этому знанию характер порождающего устройства, модели жизни и становится ее организатором. Антитеза поэта и читателей нейтрализуется. В аспекте прагматики искусство, согласно Иванову, должно вызывать сотворчество. Если в стихах декадентов преобладают обращения к изображаемому объекту, к единичному избранному читателю или автокоммуникация, то тексты Иванова могут строиться в такой форме, которая предусматривает коллективного адресата<sup>34</sup>. Текст — это инструкция для самостоятельной эстетической активности аудитории. Ср. пожелание Маяковского относительно поэмы «150 000 000»: «Хочу, чтоб каждый дописывал и лучшил» [124, т. 1, 126].

В иерархии искусств верхние слои занимают художественные формы, которые рассчитаны на массовое восприятие, имеют «соборный» характер: в живописи — фреска, в зодчестве — храмовая архитектура, в музыке — хор, в театре — мистерия. Хоровое слово становится субстратом слова поэтического. «Идеалистический символизм (этот термин для Иванова — синоним декадентства, — *И. С.*) есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм, в последней своей сущности, — хор и хоровод» [80, 277].

## ЗНАК СБЛИЖАЕТСЯ С ВЕЩЬЮ

Как поэзия, так и теоретическая рефлексия Иванова с достаточной наглядностью демонстрируют нарастание признаков постсимволистского искусства внутри символизма, хотя при этом нельзя не сказать о том, что «Кормчие звезды» с их предметно-материальной разреженностью и мифологическим кос-

мизмом не оторвались еще окончательно от декадентского контекста. «Кипарисовый ларец» Анненского, художника, мыслившего мир в вещественном аспекте, контрастен рядом с первым сборником Иванова. Но, подобно «Кормчим звездам», эта книга одновременно и вобрала в себя некоторые элементы раннего символизма и по-своему продвинула символистскую художественную систему в сторону новой поэзии 1910-х годов, что, как известно, было подчеркнуто такой ценительницей «Кипарисового ларца», как Ахматова, видевшей в Анненском предшественника акмеистов.

Анненский, в отличие от Иванова, не расслаивал темпорально знак и значение. Мир Анненского принципиально синхронен и подытожен, сосредоточен на интервале настоящего, на действии с завершением. Отсюда, видимо, балладный строй некоторых стихотворений «Кипарисового ларца»: утрата глубокой хроникальной перспективы компенсировалась благодаря процессуальному взгляду на настоящее. Будущее приведено в однозначное соответствие с темой конечной смерти. Оттого, что поэтический мир Анненского опрокинут в микрокосм и, наоборот, внешняя реальность впитывает в себя элементы внутренней, физическое исчезновение «я» обрывает развертку мира в целом. Иными словами, грядущее ассоциировано с остановкой хроникального движения, которая предопределена полным совпадением индивидуального времени «я» и универсального мирового времени.

Хотя тема смерти — отнюдь не единственная в поэтическом творчестве Анненского, нужно все-таки заметить, что номенклатура некрологических мотивов в «Кипарисовом ларце» действительно чрезвычайно широка и косвенно отображена в символике названия этой книги (кипарис в узусе является деревом смерти).

Декаденты часто заряжали эту тему положительным смыслом и возводили ее в модальность желаемого, разнообразно варьируя бодлеровский мотив «сладостной смерти».

Анненский наперекор декадентской традиции окрашивает смерть сугубо пессимистически. «Черная весна» — один из многих примеров в этой серии, интересный помимо всего прочего тем, что индивидуальная смерть спроецирована здесь в объектное окружение:

Под гулы меди — гробовой  
Творился перенос,  
И, жутко задран, восковой  
Глядел из гроба нос...

И только изморозь, мутна,  
На тление лилась,  
Да тупо черная весна  
Глядела в студень глаз...

О люди! Тяжек жизни след  
По рытвинам путей,  
Но ничего печальней нет,  
Как встреча двух смертей.

[6, 143]

В том случае, когда поэт все же размыкает художественное время, будущее копирует настоящее. Этим мотивируется сомнение в реальности коммуникативной связи, проложенной через толщу времени. В стихотворении «Другому» Анненский полемизирует с Баратынским («Мой дар убог и голос мой негромок...»), подтверждая скрытый спор общностью метрической структуры пятистопного ямба, организующего оба поэтических текста. В противоположность Баратынскому для Анненского в будущем вполне актуальна опасность того, что общение с другим «я» обернется всего лишь автокоммуникацией<sup>35</sup>:

Моей мечты бесследно минет день...  
Как знать? А вдруг с душой, подвижной моря,  
Другой поэт ее полюбит тень  
В нетронуто-торжественном уборе...

Пусть только бы в круженье бытия  
Не вышло так, что этот дух влюбленный,  
Мой брат и маг не оказался я,  
В ничтожестве слегка лишь подновленный.

[6, 156—157]

Движение времени в «Кипарисовом ларце» необратимо, и поэтому события, оставшиеся в прошлом, не могут быть репродуцированы ни в будущем, ни в настоящем. В «Квадратных окошках» попытка возрождения любви влечет за собой активизацию состоящей из предметов мещанского обихода границы,

которая разделяет персонажей. Развитие темы завершается гротеском — трансфигурацией женского образа в инфернально-мужской:

— «А знаешь ли, что здесь она?»

— «Возможно ль, столько лет?»

— «Гляди — фатой окутана...

Узнал ты узкий след?..»

— «Она... да только с рожками,

С трясучей бородой —

За чахлыми горошками,

За мертвой резедой...»

[6, 124—125]

Сосредоточенность поэта на настоящем объясняет, почему вещественные заполнители пространственных контуров оказываются у него не панхронными мифологическими реалиями, как у Иванова, но конкретными предметами современного Анненскому быта. Интерес к преходящему выражен в хорошо известном импрессионизме Анненского, основанном на глубоко индивидуальном видении объекта, которому, как правило, атрибутируются свойства, не утвержденные общепринятой точкой зрения на этот объект. Ассоциативные поля, в которые вязаны вещи и явления, имеют у Анненского не узуальный, а окказиональный характер: ср. хотя бы цветовую гамму его поэзии: «сиреневая мгла» [6, 97], «желтый сумрак» [6, 103], «сизый закат» [6, 111] и т. п.<sup>36</sup> Метод Анненского парадоксальным образом возвращает нас к импрессионистической манере предсимволистов и ранних декадентов и смыкается с конкретизмом и вещностью таких поэтов, как Ахматова, *Гумилев*, *Мандельштам*, *Пастернак* и др.<sup>37</sup>

Наряду с тем что в поэзии Анненского были сужены моделирующие способности одного из основополагающих для нашего мировосприятия временного кода, второстепенное место заняли в его стихах и термины фундаментальных пространственных отношений: топологические смыслы также были подавлены понятиями из области предметно-физической реальности. Модель мира, следовательно, формировалась не прямым, а косвенным путем<sup>38</sup>. Так, в «Трилистнике обреченности» абстрактная категория времени не названа прямо, хотя текст

говорит именно о ней, но замещена материальным атрибутом времени — «героем» стихотворений, входящих в «Трилистник», становятся часы: бытовая реалья домашнего интерьера отсылает читателя к глубинной структуре мироздания. Восприятие времени как необратимого процесса, завершающегося в итоговой точке, передано в стихотворении «Будильник» темой затухающего движения и остановки часового механизма (процессуальность плана содержания отпечаталась в плане выражения «протекающим» синтаксисом периодов, которые пережестывают границы стрóf):

Но вот, уж не читая  
Давно постылых нот,  
Гребенка золотая  
Звенит, а не поет...

Цепляясь за гвоздочки,  
Весь из бессвязных фраз,  
Напрасно ищет точки  
Томительный рассказ,

О чьем-то недоборе  
Косноязычный бред...  
Докучный лепет горя  
Ненаступивших лет,

Где нет ни слез разлуки,  
Ни стылости небес,  
Где сердце — счетчик муки,  
Машинка для чудес....

[6, 108—109]

Мир Анненского не просто предметен, но рассечен на детали предметов, составлен из механических частей, и даже если одно целое отлично от другого, то их детали взаимоподобны: универсум выстроен из некоторых общих для всех его областей элементов. Сердце сравнивается с часовой «машинкой»; звон будильника сопоставлен с песней, сходящей на нет, лишаящейся гармонии; мелодия превращается в словесный текст, который от начала к концу утрачивает связанность. Сходство человека и вещи доказывается косвенно, цепочки их признаков — это пересекающиеся множества. Номинативный план

темы судьбы, индивидуального времени поэта замаскирован: от читателя требуется самостоятельно вывести из стихов этот имплицитный смысл<sup>39</sup>.

«Кипарисовый ларец» устанавливает изоморфизм между данными предметного мира и психической реальностью. В стихотворении «Свечку внесли» мистическое инобытие действительности приурочено к преходящему, минимальному промежутку настоящего, инобытие присутствует в самой обыденности, не отделено от нее, это — не более чем особое состояние эмпирической среды, которое характеризуется взаимодействием составляющих ее звеньев, возможностью визуального проникновения в глубь другого «я»:

Не мерещится ль вам иногда,  
Когда сумерки ходят по дому,  
Тут же рядом иная среда,  
Где живем мы совсем по-другому?  
С тенью тени так мягко слились,  
Там бывает такая минута,  
Что лучами незримыми глаз  
Мы уходим друг в друга как будто.

Концовка текста такова, что с наступлением света (он манифестирован не родовым понятием, но вещественным заместителем такового, — свечой) сверхреальность распадается сразу.

Это происходит и в материальном окружении субъекта, и в психическом микрокосме, наполненном деталями объектного мира — «теньями», которые покидают сферу «я»; оппозиция внешнее/внутреннее снимается, и это не разрешает с полной определенностью говорить о том, какая же из этих зон является изначальным хранилищем высших смыслов:

Но едва запылает свеча,  
Чуткий мир уступает без боя,  
Лишь из глаз по наклонам луча  
Тени в пламя сбегут голубое.

[6, 98]

Не только в процитированных выше, но и в других стихах «Кипарисового ларца» иной мир изображается по преимуществу в субстанциональном ключе; он обнаруживает себя не толь-

ко в особых свойствах объектов, но и в особых предметах — материальных носителях инобытия, которые обладают повышенной ценностью среди бытовых вещей, причем иной мир, как правило, миниатюризован (в частности, этими вещами могут быть драгоценные камни, кристаллы и т. п. — см. «Аметисты», «В волшебную призму» и другие стихотворения этого сборника).

Неразличение внешнего и внутреннего — частный случай более широкого изоморфизма, которым Анненский наделял части и категории универсума; в «Nox vitae» верх совпадает с низом, ночь — со смертью, мир насквозь однороден:

Как странно слиты сад и твердь  
Своим безмолвием суровым,  
Как ночь напоминает смерть,  
Всем, даже выцветшим покровом<sup>40</sup>.  
[6, 123]

Взаимоотражение субъективных переживаний и физических явлений, вписанных в поэтическую картину мира, вызывает на стилистическом уровне двусмысленность художественной лексики; семантико-синтаксические структуры в стихах Анненского нередко допускают двойное толкование. «Мы на полустанке, мы забыты ночью...» [6, 106]; «ночью» может быть интерпретировано и в качестве обстоятельства времени и как прямое дополнение.

Поскольку метод Анненского предполагал, что абстрактные категории семантического мира должны быть замещены вещественными понятиями практического обихода (будильник=время), постольку Анненский по сравнению с другими соратниками по символистской школе гораздо решительнее сближался с логикой «здорового смысла»<sup>41</sup>, что не раз вынуждало исследователей говорить о своеобразной «реалистичности» «Кипарисового ларца». Художественное мышление Анненского было по преимуществу метонимичным. В результате психологизации вещественного окружения и опредмечивания переживаний все элементы мироустройства втягивались в единый контекст и объединялись не столько с помощью произвольных иносказаний, но главным образом по смежности. Тем самым знаковость предметов ослабевала; их символическая функция, разумеется, не исчезала вовсе, но была завуалирована, поскольку вещь, попадая в художественную модель мира, сохраняла круг ассоциаций, обычно вызываемых



ее утилитарным назначением<sup>42</sup>.

Овеществление «иной среды», которое было согласовано с тем, что ее материальные представители приобретали ценностные черты раритетности, открывало путь для введения в картину мира элемента случайности: проникновение в инобытие для Анненского — факультативный акт (см., например, «В марте»). Дальнейшая трансформация этих взглядов была подытожена Анненским в отрицании инобытия как такового. На конечной ступени знаковых отсылок Анненский находил уже не только очищенную от материальности смысловую величину; в последней инстанции многослойного мира перед ним проявлялась «пустота» («Там бледные руки простерты И мрак обнимают пустой» [6, 115]), которая характеризовалась набором негативных свойств и отбрасывала поэта назад — в вещную среду. «Сила Анненского, до сих пор ощущаемая, — в... устремленности к преодолению лирического дуализма» [43, 336—337].

Изоморфизм структурных элементов действительности, ослабленная семиотичность ее предметных заполнителей, сомнения в реальном наличии чистых смыслов — все это склоняло Анненского к тому, чтобы идентифицировать словесный знак и обозначенный им объект. Наряду с тем, что мир определялся как текст, взывающий к расшифровке, сама словесная ткань опредмечивалась, становилась выделанной вещью<sup>43</sup>, что и дает нам основание видеть в Анненском пограничную творческую личность, отчасти уже переступившую предел символизма.

Именно с этим новым подходом к художественному знаку связано то обстоятельство, что «Кипарисовый ларец» обрывает жанровую традицию символизма, канонизировавшего в роли главной видовой единицы лирики стихотворный цикл. В символистской стихотворной норме текст был распахан для дальнейших парадигматических подстановок смыслов, для нахождения новых семантических связей, которые воплощались в циклических вариациях стержневой темы. «Кипарисовый ларец» с его очень показательным «вещным» заголовком — это своего рода книга всей жизни, имеющая даже юмористический раздел. Ее слагаемые — замкнутые группы стихотворений, циклы сокращаются до размеров «трилистников» и «складней», которые соединены друг с другом не парадигматическими отношениями, но по принципу смежности; тексты, последовательно описывающие смежные области мира, связываются по анало-

гии с явлениями материальной действительности. (Ср. «антицикличность» ранней лирики Маяковского, поэзии Хлебникова, парные стихи-«двойчатки» Мандельштама и т. п.) По этому поводу на особую роль заглавий у Анненского, вслед за А. В. Федоровым, указывает Л. Я. Гинзбург: «“Кипарисовый ларец” — построение, полярное лирическим дневникам, движущимся сплошным потоком. Общий контекст этой книги складывается из законченных структур — отдельных стихотворений. Отсюда значение для “Кипарисового ларца” семантики заглавий. Не только заглавия стихотворений, но и заглавия трилистников и складней задуманы как... ключ, в котором должны читаться охваченные ими стихотворения» [43, 399]. Можно наблюдать, следовательно, что названия, становясь конструктивными элементами художественных структур, в усиленной форме разграничивают и выражают смысл стихотворений подобно тому, как словесные знаки естественного языка классифицируют мир вещей (ср. обязательность и форсированную функцию заглавий в поэзии Маяковского).

Для понимания той концепции знака, которая зарождалась в искусстве Анненского и которую будут разделять поэты-постсимволисты, особенно важна шуточная часть «Кипарисового ларца» — в стихотворных мелочах, в окрестностях книги, где снимались ограничения, действовавшие в ее центральных узлах, как раз и был наиболее очевиден сдвиг, приблизивший Анненского к следующему поколению художников.

Уместно сказать, что в большинстве своем символисты не были расположены к комизму и не сформировали развитой смеховой культуры, что заметно отличает их от следующего поколения поэтов (недаром Блок называл футуризм «веселым ужасом»). Символизм игнорировал буквальные смыслы и не мог создать напряжения между буквальными и иносказательными значениями словесных знаков. Когда иносказания становятся единственной реальностью мышления, они не благоприятствуют смеховому эффекту, ибо не допускают колеблющейся двусмысленности, которая отличает многие формы комизма. Если принять современную семиотическую концепцию смеха, согласно которой он вызывается «...нарушением упорядоченности, существующей между синтагматической и парадигматической осями» [276, 21], то нужно будет сказать, что для символистов такие нарушения оказались иррелевантными,

сделались нормой и, потеряв осязаемость, перестали служить источником юмора.

Вернемся к шуточному разделу «Кипарисового ларца». В «Перебоях ритма» различия между текстом и нетекстом смазываются: мир фактов родствен совокупности знаков (ср.: «проза утра»; ср. также каламбурную двойственность слова «листы» — листы дерева или листы книги?), и, наоборот, ямб ведет себя, как естественные объекты:

Как ни гулок, ни живуч — Ям-  
-Б, утомлен и он, затих  
Средь мерцаний золотых,  
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям  
Прозы утра — град шутих,  
На листы веленьем шучьим  
За стихом поскачет стих.

[6, 145]

Средство изображения («пэона третьего размер») становится материалом изображения, «сырьем», которое требует переработки — технологического подхода. От того, что словесно-звуковое явление опредмечивается, лишаясь знакового содержания, зависит экспериментальный характер этого стихотворения. Анненский отступает от требований одной из самых строгих форм лирики — классического сонета, видоизмененного им за счет внутрисловесных переносов, которые к тому же нарушают и правила письма. Поэт игнорирует условную обязательность художественных и языковых знаковых установлений.

Некоторые тексты Анненского копируют практический речевой материал. «Шарики детские» — собрание балаганных выкриков: картина мира воссоздается по документальным данным, текст насыщается аутентичными элементами, почти не модифицированными, — изображаемое отождествляется с изображением. То же самое — в «Нервах», где воспроизведены диалоги, максимально напоминающие разговорную речь (вплоть до имитации ее фонетических особенностей): художественные — надъязыковые — значения замаскированы, рубеж между поэтическим произведением и скоплением реальных фактов расшатан; знак и обозначаемая ситуация идентичны<sup>44</sup>:

— «Там к барину пришел за пачпортами дворник».

— «Ко мне пришел?.. А день какой?..»

— «Авторник».

— «Не выйдешь ли к нему, мой друг? Я нездоров».

...Ландышов, свежих ландышов!

[6, 164]

Будучи одним из завершителей трансформационного развития символизма, Анненский пользовался таким художественным языком, который нес в себе двойную информацию — и о той системе, к какой этот язык примыкал основным корпусом, и опережающую информацию о новой фазе поэтической эволюции, что, по-видимому, и определило на долгое время высокий пиетет «Кипарисового ларца» в глазах читателей и исследователей.

Поэзия Анненского санкционировала совпадение знака с изображаемым объектом, но и сами элементы физического мира пока еще отождествлялись в «Кипарисовом ларце» с семиотическими единицами, выполняли знаковое задание. Новое поколение поэтов предложило монистическую теорию знака<sup>45</sup>.

### **КЛАССЫ ТРОПОВ И СЕМАНТИЧЕСКИХ ФИГУР. ТИПОЛОГИЯ ТЕКСТОВ**

1. Перед тем как начать обзор постсимволистского движения, целесообразно сделать несколько назревших замечаний общего свойства относительно того, как совершается семантическое расподобление индивидуальных художественных подсистем внутри системы литературного направления.

Как показывает эмпирическое рассмотрение материала, допустимо считать, что в смысловых мирах, создаваемых поэтами одной школы, присутствуют различные доминанты, дифференцирующие эти миры и представляющие собой фундаментальные ценностно-смысловые оппозиции, например: природно-космическое/социальное (*Мережковский*) либо идеальное/материальное (*Сологуб*)<sup>1</sup>. Поэтическая картина мира обретает связный характер в том случае, если через все классы составляющих ее значений проведен единый принцип организации, в силу которого семантические классы поляризуются и объединяются в сверхклассы. Доминирующие ценностно-смысловые оппозиции, объединяя разнородные значения, пропитывают их сознаниями, отсутствующими в естественном языке. Реализация какого-либо смысла в литературном тексте является, таким образом, взаимодействием по меньшей мере двух потенциально существующих смыслов. Отсюда

поэтические картины мира отличаются не только доминирующими в каждой из них оппозициями, но и способами взаимодействия смыслов, т. е. не только содержанием, но и формой содержания. Возникает вопрос, какова логическая подоплека тех процедур, в результате которых происходит преобразование естественного языка, откуда черпаются потенциальные смыслы, служащие материалом художественного общения.

По-видимому, преобразования языка в тексты обуславливаются тем обстоятельством, что художественная речь, будучи актом общения, представляет собой еще и акт приобщения<sup>2</sup>: истинность этой формы речи не может быть установлена с помощью непосредственного указания на обозначаемые предметы; от адресата требуется не проверка соответствия между словом и обозначаемым предметом, но, скорее, вера в то, что такое соответствие существует.

«Институционализованная субъективность» — так охарактеризовал Р. Барт [223, 154] парадоксальную особенность художественной речи. Если переформулировать эту характеристику, то она будет гласить, что семантическая структура текста, отражающая субъективную установку автора, создается благодаря объективным трансформационным возможностям естественного языка.

Чтобы понять содержание переходов от языка к тексту, необходимо выяснить, какой должна быть в данном случае единица анализа. Вряд ли будет целесообразно рассматривать порождение текстов на уровне лексических значений. Как писал М. М. Бахтин, «тема является верхним, реальным пределом языковой значимости; в сущности, только тема значит нечто определенное. Значение является нижним пределом языковой значимости. Значение, в сущности, ничего не значит, а обладает лишь потенцией, возможностью значения в конкретной теме» [цит. по: 137, 103]<sup>3</sup>. По этой причине операционной единицей при изучении трансформаций язык → текст будет не изолированное значение, но мотив, под которым принято подразумевать элементарную семантическую структуру, образованную связью между узлами<sup>4</sup>. Исходя из такого определения мотива естественно разграничить «узловые», или предметные, значения, которые раскрывают объем классов обозначаемых объектов, и «реляционные», или модальные, значения, кото-

рые устанавливают зависимость объектов друг от друга<sup>5</sup>.

2. Среди различных классификаций, предназначенных для того, чтобы упорядочить трансформационный потенциал естественного языка в семантической области<sup>6</sup>, наиболее авторитетной сделалась классификация Р. О. Якобсона, которая поκειται на антитезе метафорических и метонимических художественных сообщений и — соответственно — разграничивает метафорические и метонимические сдвиги языковой нормы<sup>7</sup>. Между тем подкупающее простотой двоичное деление выглядит далеко не достаточным.

Задавая допустимые преобразования языка в текст, следует иметь в виду, что эти преобразования могут касаться либо означающих, либо означаемых, либо обозначаемых, либо их комбинаций [ср. 248, 201—202]. Иначе: перемещение из языковой среды в среду словесного искусства, которое требует в качестве предварительного условия взаимодействия по меньшей мере двух потенциально существующих в языке мотивов  $M$  и  $M'$ , результируется в том, что мотив  $M$  обменивается с  $M'$  какими-либо структурными звеньями, принадлежащими к одному из трех планов всякого высказывания (планы выражения, содержания и референции). По мере межсистемных — исторических — переходов, как уже говорилось, эти сигнификативные компоненты обмениваются присущими им свойствами в качестве абстрактных величин. По мере трансформаций языкового контекста происходит перестройка отношений лишь между экземплярами означающих — означаемых — обозначаемых, взятых из различных сигнификативных рядов, почему эти трансформации и не становятся необратимыми (историческими).

Договоримся записывать означающее с помощью индекса  $S(M)$ , означаемое — как  $s(M)$  и обозначаемое — как  $D(M)$ , понимая под мотивом  $M$  в плане содержания некоторое отношение  $xRy$ , где  $x$ ,  $y$  — это «узловые» семантические элементы, объединяемые модальной связью  $R$ , чему в простейших условиях отвечает в плане выражения аналогичная организация означающего и в плане приложения смысла к объектам сигнификации — аналогичная упорядоченность мыслимых фактов действительности<sup>8</sup>. Взаимодействие  $M \Leftrightarrow M'$  даст следующий спектр значений:

$$M\{x R y\} \leftrightarrow M' \begin{cases} x R' y. & y R x. & y R' x \\ x' R y. & x' R' y. & y R x'. & y R' x' \\ x R y'. & x R' y'. & y' R x. & y' R' x \\ x' R y'. & x' R' y'. & y' R x'. & y' R' x' \end{cases}$$

Множество этих значений распадается, с одной стороны, на подмножества прямых (первый и второй столбцы) и конверсивных (третий и четвертый столбцы) смысловых преобразований, а с другой — на подмножества трансформаций, затрагивающих либо предметную (первый и третий столбцы), либо предметную и/или модальную (второй и четвертый столбцы) семантику.

Теперь будет уместно назвать и расшифровать комбинации, которые возникают при взаимодействии  $S(M)$ ,  $s(M)$ ,  $D(M)$  и  $S(M')$ ,  $s(M')$ ,  $D(M')$ . Исчисление трансформаций язык  $\rightarrow$  текст для этого случая будет ограничено восемью типами преобразований, которые удобно объединить в антитетические пары:

$$[1] S(M) : s(M) : D(M) \Leftrightarrow s(M) : (S(M') : D(M')) \text{ vs. } (S(M) : D(M)) : s(M')$$

$$[2] S(M) : s(M) : D(M) \Leftrightarrow S(M) : (s(M') : D(M')) \text{ vs. } (s(M) : D(M)) : S(M')$$

$$[3] S(M) : s(M) : D(M) \Leftrightarrow D(M) : (S(M') : s(M')) \text{ vs. } (S(M) : s(M)) : D(M')$$

$$[4] S(M) : s(M) : D(M) \Leftrightarrow S(M') : s(M') : D(M') \text{ vs. } S(M) : s(M) : D(M)$$

Готовясь наполнить содержанием добытые абстракции, допустим, что созданию художественного текста предшествует такая познавательная ситуация, в которой автор оперирует не только известными, но и неизвестными, искомыми величинами. Тогда антитезу [1] правомерно идентифицировать как *искомое выражение* понятия об *исскомом мире* vs. выражение *искомого понятия* о мире, антитезу [2] — как выражение *искомого понятия* об *исскомом мире* vs. *искомое выражение* понятия о мире, антитезу [3] — как *искомое выражение* *искомого понятия* о мире vs. выражение понятия об *исскомом мире*, наконец антитезу [4]



— как *искомое выражение искомого понятия об искомом мире vs.* выражение понятия о мире.

Вероятно, разным вариантам трансформаций языка отвечают разные виды внутреннего устройства произведений, отличающихся друг от друга по господствующему положению какого-либо из этих преобразований<sup>9</sup>. Но чтобы смысл текста не остался «смыслом в себе», в произведении должна найти место наряду с господствующей трансформацией обратная ей. Если бы у читателей отсутствовала возможность интуитивно сопоставлять господствующее и обратное преобразования, то было бы неясно, почему получатели литературного сообщения способны угадывать правила, по которым оно организуется, и усваивать его субъективную семантику без помощи инструментов рационализации. Таким образом, антитетическая запись трансформаций обладает содержательным значением (которое, в свою очередь, вряд ли сделалось бы очевидным, не будь предпринята попытка логически дисциплинировать ход рассуждений). Обычно обратная трансформация вступает в силу на границах текста или на местах разрывов в линейном ритме сообщения, если оно представляет вереницу осязимо дифференцированных частей<sup>10</sup>.

[1] Трансформацию, дающую *искомое выражение* понятия об *искомом мире*, можно назвать символической<sup>11</sup>, а контрастную трансформацию, приводящую к выражению *искомого понятия* о мире, — аллегорической. Высказывания с символической окраской переоформляют означаемое устойчивого смысла и перебрасывают этот смысл на объекты, не подпадавшие под его рубрику. Аллегорические тексты предусматривают обращение к определенным знаковым средствам и обозначаемым предметам для передачи не закрепленного за ними в языке содержания.

Создатель символического высказывания — это тот, кто наделяет именами<sup>12</sup> новые ситуации, складывающиеся в объективной реальности. Как правило, он склонен предпочитать знаки с абстрактными означаемыми, говоря об уникальных обозначаемых (что создает ту семантическую избыточность, которая страхует длительную актуальность символических текстов в процессе культурной эволюции), или, напротив, он говорит об отвлеченных предметах, обращаясь к наличному словарю конкретных понятий<sup>13</sup>. Символ становится, следовательно, загадкой (с другой стороны, всякая загадка есть символ), пробным

камнем для проверки «посвященных», «концептуальным вопросом»<sup>14</sup>. В самом деле, указывая с помощью нового наименования на сходство признаков (смыслов) у не совпадающих между собой предметов, символ может быть правильно воспринят по преимуществу на основе некоторой конвенции. Поэтому совокупности символических текстов составляют замкнутые области внутри культуры (ср. мифы для посвященных и для непосвященных в архаических обществах).

Символ говорит о том, что будет и происходит, аллегория — о том, что было и есть; первый вид речи преследует этиологическую цель, второй — этическую. Раз аллегории свойственна заданность и фабульных эпизодов (обозначаемых) и способов их текстового отображения (означающих), то не удивительно, что имеется традиционный фонд событий, персонажей, вещей, вдвинутых в поле аллегоризирования. Автор аллегории занят поисками ценности, которая может мотивировать предстоящую перед ним связь «знак — мир». Стало быть, репетиция одних и тех же жизненных сцен с меняющимся понятийным наполнением подразумевает передачу читателю ценностных программ (в том числе программ поведения), которых он должен держаться в типовых случаях (простейшие примеры: басня, агитационное искусство, религиозная аллегория), в чем и следует видеть культурную функцию текстов с преобладанием этой семантической фигуры.

[2] Находя выражение *искомого понятия* об *искомом мире* или *искомое выражение* понятия о мире, автор подвергает языковую норму — соответственно — либо «омонимическому», либо «синонимическому» преобразованиям (оба термина условны и употреблены за неимением лучших). В первом случае тексты порождаются благодаря подстановкам в структуре объектно-смысловых зависимостей, во втором — в результате вытеснения одних означающих другими.

Текст, омонимичный языку, вряд ли будет беспрепятственно осознан как материализация какой-то системы экстраязыковых (литературных) значений. Чтобы быть художественным сообщением, текст этого типа должен наслаиваться на другие тексты, причем на такие, которые теряют оттенок индивидуального речевого акта, циркулируют повсеместно, т. е. сближаются по своему статусу с языком<sup>15</sup>. Обнаруживая расхождение между знаками, заимствованными из отправного текста, и най-

денным для них иным референтно-семантическим содержанием, художественная омонимия приобретает центробежный, дезинтегрирующий характер в культурном окружении (это лучше всего демонстрируют ирония и пародия).

Переводимость знаков служит главным источником той трансформации языка, которая реорганизует структуру означающих, оставляя неизменными референтно-семантические компоненты. Синонимическая трансформация результируется во взаимопроникновении языков (макаронический стиль) или подсистем языка, когда профессиональные, областные либо возрастные диалекты переплетаются с трансдиалектом, т. е. в скрещении авторского и «чужого» слова (частное проявление — несобственно-прямая речь). Тексты, вызванные к жизни такой трансформацией, интегрируют культуру, тяготеют к тому, чтобы стать репрезентативными относительно культуры в целом, как это показал М. М. Бахтин, изучая некоторые виды романа [13].

Если в символах и аллегориях остраняется смысл (загадываемый или разгадываемый, замыкающий или размыкающий культуру), то вследствие омонимических и синонимических преобразований языка остраняются выразительные формы словесного искусства, которые либо низводятся до степени пустых форм, либо выдвигаются из периферии культуры в ее центр<sup>16</sup>.

[3] Метафорическая (*искомое выражение искомого понятия о мире*) и метонимическая (*выражение понятия об искомом мире*) трансформации должны быть рассмотрены в свете только что сказанного как два разнонаправленных процесса остранения на уровне референции смысла. Метафора подчиняет мир фактов семантике текста, приписывает с помощью нового знака два значения одному и тому же предмету, выдает действительное за возможное. В метонимии, наоборот, смысл высказывания мотивирован миром фактов, два предмета связаны общим понятием и общим названием, возможное переведено в категорию действительного. Метафорические и метонимические произведения словесного искусства разнятся между собой наподобие игры-творчества и игры-подражания, разграничивают в культуре зоны условного (возможного, принимаемого) и безусловного (действительного, принятого)<sup>17</sup>.

Перестраивая знаки и значения незыблемых сигнификативных объектов, метафора диктует правила видения реальности,

существенные в данной социокультурной обстановке, формирует условия для зарождения семиотических альтернатив или структурирует культуру, оповещает о ее взаимозаменяемых дискретных единицах.

В отличие от метафорических текстов метонимические художественные сообщения ценны не сами по себе, но в зависимости от описываемых событий: эти сообщения часто превращаются в собрания диковинок, в перечни «странных» фактов, вовлекаемых в поле познанного культурой (ср. жанры путешествий или мемуаров). Метонимия, следовательно, указывает на непрерывность культурного ряда. Подменяя один объект другим по принципу смежности объектов (*pars pro toto, totum pro parte* или *pars pro parte*), автор метонимического произведения скрывает от читателя те системные ограничения, которые организуют структуру текста (упорядоченность текстовых элементов маскируется и подавляется пространственной или временной упорядоченностью изображаемых ситуаций, как, например, в «Войне и мире» Толстого)<sup>18</sup>.

[4] На первый взгляд, антитеза «*искомое выражение искомого понятия об искомом мире*» (трансрациональное преобразование языка) vs. «выражение понятия о мире» (пустое преобразование языка) не может получить сколько-нибудь удовлетворительного литературоведческого использования. Но эти трансформации не будут обескураживать, если иметь в виду существование как культуры, так и контркультуры. Трансрациональное преобразование воплощается в текстах, полностью отрывающихся от языковой нормы (ср. хотя бы глоссолалические речения сектантов)<sup>19</sup>, пустое преобразование либо «оставляет» текст в языке и становится равносильным, если так можно выразиться, несозданию текста<sup>20</sup>, либо выхолащивает идеологическое содержание высказывания, возвращает высказывание в язык<sup>21</sup>. Активизирующиеся в периоды культурных сломов, обе трансформации суть возмущающие факторы в культуре. Ср., с одной стороны, «заумь» ранних футуристов, а с другой — упомянутое в книге Ю. М. Лотмана «Статьи по типологии культуры» сведение текстового смысла к языковому еретиком XVI в. Феодосием Косым, который «отказывается видеть в кресте символ, имеющий текстовое (сакральное) значение, и приписывает ему лишь значение первичного сообщения об орудии казни» [113, 69]. Вслед за автором этой книги подчеркну также, что

тексты, воспринимаемые обществом как не поддающиеся расшифровке (т. е. как трансрациональные высказывания), могут ассимилироваться культурой (благодаря ее стремлению к стабильности) и даже присваивать себе повышенную ценность среди других текстов: «...Нулевая степень общезыкового сообщения раскрывает высокую степень семиотичности его как текста... Отсюда — характерный процесс сакрализации непонятных текстов: высказываниям, циркулирующим в данном коллективе, но непонятым для него, приписывается текстовое значение (обрывки фраз и текстов, занесенные из другой культуры, например надписи, оставленные исчезнувшим уже населением данного района, развалины зданий неизвестного предназначения, или привнесенные из другой замкнутой социальной группы, например, речь врачей для больного)» [113, 70].

Завершая интерпретацию смысловых преобразований, отпавляющуюся от определения их целевых нагрузок в культуре, замечу, что эта интерпретация ни в коем случае не притязала на полноту. Можно было бы продолжить толкования, выявив, например, типы художественных знаков, соотносящихся с каждой из перечисленных трансформаций. Так, аллегорический сдвиг языковой нормы благоприятствует тяготению словесной конструкции к изобразительности — к непрерывному сходству (взаимнооднозначному соответствию) между внешней стороной знака и обозначаемым предметом (ср. о мотивированности связи «знак-мир» в аллегории).

Впрочем, установка на изобразительность реализуется в словесной аллегории скорее косвенным, нежели непосредственным путем, воплощаясь в персонификации отвлеченных понятий, в совпадении сюжетной организации и фабульной канвы произведений и т. п. Об этом свойстве аллегории приходится говорить лишь как о тенденции, которая не всегда находит адекватное текстовое преломление, потому что подавляющее большинство словесных знаков связано с их референтами произвольно.

Более того, колеблющейся, компромиссной характеристикой будут обладать и другие признаки, дифференцирующие художественные сообщения согласно их трансформационным историям. Ибо противоречивость заложена уже в самой природе трансформаций языка, для протекания которых необходимо взаимодействие разнородных мотивов. Чтобы текст обладал ин-

дивидуальным смыслом, он должен быть двусмысленным<sup>22</sup>. Вот почему, в противовес наивному мнению о непосредственном восприятии художественных текстов, нужно настаивать на том, что литературный смысл не дан в прямом наблюдении и требует, дабы быть постигнутым, проведения сравнительно сложных мыслительных операций. Представление о семантическом мире художественного сообщения еще более усложнится, если принять во внимание, что на противоречия, которые обусловлены переходами язык → текст, напластовываются противоречия, порождаемые межсистемными превращениями смысла. Логика речевого акта — это особая логика, конструктивно использующая противоречие, не равная той логике, которой известны лишь значения «истина» и «ложь».

3. До сих пор речь шла о том, какие элементы трансформируются при взаимодействии  $M$  и  $M'$  (модальная связь, предметные значения или их порядок; знак, смысл или референт), но не о том, в какие отношения способны вступать замещаемые и замещающие слагаемые сигнификации. Перечень таких отношений исчерпывается: (1) совпадением —  $A=B$ ; (2) включением —  $A \subset B$ , (3) непустым пересечением —  $A \cap B$ ; (4) пустым пересечением —  $A \cap B = \emptyset$ . Покажу это лишь на примере метафорического преобразования языкового смысла<sup>23</sup>, когда в мотив  $M$  вторгаются означающее  $S(M')$  и означаемое  $s(M')$ , а  $D(M)$  остается в стабильном положении.

В этом случае совпадение замещаемых и замещающих компонентов мотива ( $S(M) : s(M) = S(M') : s(M')$ ) уместно отождествить с метафорическим каламбуром, тогда как включение одних в другие ( $S(M) : S(M) \subset (S(M') : s(M'))$ ) — с метафорической анаграммой. О пересечении (обоюдной зависимости) двух мотивов на уровне означающих и означаемых ( $S(M) : s(M) \cap (S(M') : s(M'))$ ) дадут представление метафоры, основанные на частичном звуко-смысловом сходстве между втянутыми в трансформацию языковыми знаками и их текстовыми заместителями: «и *расхаживает* ливень с длинной плеткой» вместо \*«и *расхаживает* парень...» [189, 124—125]<sup>24</sup>. Под пустым пересечением ( $S(M) : s(M) \cap (S(M') : s(M')) = \emptyset$ , знаменующим собой абсолютное вытеснение  $S(M)$  и  $s(M)$ , следует понимать то, что Ю. И. Левин определил как метафору-загадку [103, 293]. Восприятие метафоры-загадки приближается к восприятию символа. Ср.

воспоминания А. Белого об одной из первых встреч с Вяч. Ивановым:

- Вам, разумеется, ясно, что значит: «Семи разлук свирель»? Фу-ты! нелегкая — вынеси! И наугад прошептал:
- С семью отверстиями свирель?..
- Ну, конечно же! И понимать-то тут нечего!

[18,311]

Проведенное исчисление метафорических трансформаций далеко от полноты; его было бы нетрудно продолжить, приняв во внимание, что названные логические связи способны комбинироваться друг с другом в рамках какого-либо из полученных типов метафоры (это справедливо и для остальных тропов): скажем, пустое пересечение в семантической области может сочетаться с совпадением, включением или непустым пересечением в звуковой области и т. п.

Интерпретируя те четыре отношения, которые складываются между сигнификативными компонентами взаимодействующих мотивов, пришлось отвлечься от фактора времени. Если же учесть, что словесная конструкция имеет не только ось парадигматических связей, но также синтагматическую ось, то к сказанному придется добавить, что отношения совпадения, включения, пересечения и пустого пересечения могут быть истолкованы и применительно к линейному развертыванию текста во времени. Тогда совпадение двух мотивов даст такую семантическую фигуру как повтор; включение будет идентично сравнению (так как в результате сравнения семантические признаки одного мотива становятся подмножеством признаков последующего или предшествующего мотива); пересечение объяснит логическую основу тех случаев, когда соседние мотивы обладают каким-либо общим звеном (единоначатие, подхваты и пр.); наконец, пустое пересечение предстанет в качестве параллелизма. Рассматривая синтагматические сцепления смыслов, как и при классификации парадигматических взаимодействий, следует помнить о возможности возникновения разных отношений между означающими — означаемыми — обозначаемыми двух идущих один за другим мотивов. Так, пустое пересечение означаемых в случае совпадения означающих породит ту семантическую фигуру, которая в традиционных риториках именовалась антанакласом (повтор одних и тех же

слов, взятых в разных смыслах).

Попутно стоит сказать, что этими же четырьмя логическими отношениями регулируются и связи между текстом и литературным контекстом. Совпадение означающих двух текстов  $S = S'$  являет собой литературную цитату, включение,  $S \subset S'$  — стилизацию, пересечение  $S \cap S'$  — собственно реминисценцию, наконец, пустое пересечение  $S \cap S' = \emptyset$  будет равносильно полному преобразованию заимствованного знакового материала (скрытая реминисценция). Каждая из названных форм подразделяется на подтипы, которые образуются в силу того, что те же самые операции контролируют отношения между текстами не только в плане выражения, но и в планах содержания и референции. Так, логически допустимы шестнадцать способов цитирования:  $S = S', s = s', D = D'$ ;  $S = S', s = s', D \subset D'$ ;  $S = S', s = s', D \cap D'$ ;  $S = S', s = s', D \cap D' = \emptyset$ ;  $S = S', s \subset s', D = D'$  и т. д. Если иметь в виду, что любой из реально осуществимых видов цитирования (как и любой из осуществимых видов стилизации, реминисценции и скрытой реминисценции) может наделяться в текстах разными функциями<sup>25</sup> и наполняться разным историко-семиотическим содержанием, то легко убедиться в том, насколько понятийный запас литературоведения беднее логического потенциала литературы.

Подведем итоги сказанному.

Сущность литературной коммуникации определяется тем, что это одновременно и акт общения и акт приобщающей речи, объект которой не дается в готовом виде, но задается по ходу смыслопорождения. Для конструирования своего объекта художественная речь трансформирует наличные значения естественного языка, изменяя ту норму соответствия между планами выражения, содержания и референции, которая установлена в языковой картине действительности<sup>26</sup>. Эти трансформации происходят в результате взаимодействия по меньшей мере двух мотивов и делятся на классы символических, аллегорических, омонимических, синонимических, метафорических, метонимических, трансрациональных и пустых преобразований языка, с чем соотносятся аналогичные классы отдельных тропов и совокупностей тропов и фигур (текстов). Чтобы описать порождение какого-либо тропа или фигуры художественного смысла, их необходимо рассмотреть в трехмерном логическом



пространстве и указать: (1) какими элементами — «узловыми» и модальными — обмениваются отправные мотивы; (2) какой из перечисленных трансформаций языка вызывается к жизни художественный смысл; (3) в какие логические связи вступают замещаемые и замещающие компоненты сигнификации двух взаимодействующих мотивов.

Ограничения, следующие из межсистемного сдвига (БТ), в результате которого индивидуальное творчество инкорпорируется в надперсональную систему, возмещаются благодаря внутрисистемным преобразованиям, совершающимся за счет того, что перед художниками открыта возможность варьировать как смысловые доминанты (содержание) текстов, так и семантические фигуры и тропы (форму содержания) текстов. При этом одни внутрисистемные трансформации смысла будут в большей степени соответствовать БТ, программирующей существование данной художественной системы, другие — в меньшей, чем, видимо, и санкционировано разграничение центра и периферии литературного ансамбля. Однако индивидуальное творчество, расположенное на периферии системы, может оказаться особенно ценным для новых писательских поколений, как это явствует, в частности, из обзора «метонимического символизма» Анненского.

### ВВЕДЕНИЕ В ПОСТСИМВОЛИЗМ

Ранняя история постсимволизма в России в первом приближении мало похожа на строго скоординированное развитие целостного художественного ансамбля. Скорее, постсимволизм выглядит конгломератом художественных фактов, которые, кажется, не поддаются единому системному охвату.

Символизм, несмотря на внутренние разногласия, особенно ожесточившиеся в период стычки А. Белого и «мистических анархистов» и вновь афишированные во время спора Брюсова с Вяч. Ивановым в «Аполлоне», все-таки кажется такой художественной формацией, которая заключена в достаточно ощутимые структурные рубежи.

Но можно ли связать «заумь» Крученых и «логическую ясность» Кузмина? Как согласовать лирический конкретизм Ахматовой и мифопоэтический подход к истории Хлебникова, устранявшего лирического субъекта из внутритекстового мира? Поэты, имена которых здесь сведены, принадлежали к заведомо противоположным группировкам. Но то же самое придется повторить и применительно к родственным поэтическим корпорациям. Существовал ли в России непрерывный фронт футуризма, если футуризм был представлен в промежутке с 1912 по 1914 г. такими соперничавшими между собой школами, как «Гилея», «Ассоциация эго-футуристов», «Мезонин поэзии», «Центрифуга»?

И тем не менее эстетическая действительность начала 1910-х годов обладала скрытым структурным каркасом. Недаром та-

кими нестабильными по составу были внешне несходные литературные товарищества, постоянно обменивавшиеся участниками. Поэты свободно курсировали из одной группы в другую, подобно Б. Лившицу, совершившему путь из «Аполлона» в «Гилею», или Хлебникову, присутствовавшему на заседаниях кружка акмеистов.

Сама внешняя бессистемность постсимволизма, распыленного во множестве объединений, должна быть осознана на базе систематизирующей концепции. Необходимо понять, почему БТ, «предсказавшая» появление стихотворного искусства 1910-х годов, допускала дробные результаты при прочтении ее шифра и такую гибкую разнонаправленность вторичных преобразований, увлекающих нас в области персональных поэтических языков.

Определение контуров той структурной платформы, которая поддерживала постсимволизм, будет проведено ниже на материале футуристического творчества по преимуществу. Поэзия акмеистов послужит лишь контрольным рядом для подтверждения выдвигаемых тезисов. Если при рассмотрении символизма основное внимание было сосредоточено на индивидуальных подсистемах этого литературного направления, то постсимволизм будет взят как целое. Это связано с необходимостью выяснить хотя бы на частном примере те обстоятельства, которыми стимулируются процессы схождения между художественными системами, разделенными большими историческими интервалами. Решение такой задачи будет предпринято путем сравнительного анализа футуристического и барочного словесного искусства.

Вл. Марков, автор наиболее подробной истории русского футуризма (до 1917 г.), подытожил свой по преимуществу эмпирический труд единственным выводом, затрагивающим одновременно всех писателей этого художественного направления: «...Я пытался, — суммирует Вл. Марков, — описать футуризм как напряжение (stress) слова, как превращение слова в реального протагониста поэзии и, что более важно, как поэзию, растущую из слова. Конечно, любая поэзия является словесно-ориентированной, но футуризм исключительно и, я бы добавил, агрессивно ориентирован в этом направлении» [271, 383].

Внимание к слову в среде футуристов, спору нет, было преобладающим и тотальным. Но суждение Вл. Маркова бессильно объяснить, почему возник этот интерес. Почему столь вме-

стительным оказался набор функций поэтического слова, воплощенный хотя бы в стихах кубо-футуристов, где оно колебалось от агитационно-частушечных до псевдовербальных форм, сложенных из элементов, которые ломали законы фонологической сочетаемости русского языка?

## СЕМИОТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФУТУРИЗМА

1. Генетический механизм, запустивший в ход систему футуризма, обязывал поэзию приостановить расщепление действительности на знаки и значения. Дуальное членение мира было отброшено и заменено монистическим взглядом на реальность. Область чистых смыслов, куда устремлялся символизм, упраздняясь<sup>1</sup>. Социофизическая действительность утратила признаки текста, и, наоборот, тексты культуры обрели признаки естественных фактов.

Футуризм сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической. По этим причинам переделка вещей для Маяковского есть не что иное, как смена имен, обновляющая объекты, с которыми срослись единицы выражения<sup>2</sup>:

И вдруг  
все вещи  
кинулись,  
раздирая голос,  
скидывать лохмотья изношенных имен.

[124, т. 1, 163]

Художественный смысл — это не то, *что* артикулируется, а то, *как* артикулируется, сам звуковой, графический или мимико-жестикуляционный акт. Внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом, ввиду чего и разграниченность смыслов состоит не в том, что они охватывают разные явления и классы явлений, но в том, что они имеют несходное выражение в языке. Слова, близко либо равно звучащие, но разведенные по значениям, полагались тавтологичными: «Одинаково звучащие слова в поэзии равнозначащи и по смыслу... так, легкий по звуку парашют равен пюпитру, Юпитеру и пилюле...» [94, 17].

В свою очередь, словесные знаки, родственные семантически, но разнородные в звуковом отношении, казались футуристам лишенными общих смысловых признаков. При таком подходе к знаку его смысл не мог быть передан с помощью других знаков. Если нельзя осуществить перевод внутри отдельного языка, то, подобно этому, недопустимо прокладывать и межъязыковые соответствия. Овеществление семантики обусловило значимое отсутствие переводческих работ в ранней культурно-поэтической деятельности футуристов (исключение — Б. Лившиц, а также некоторые из участников «Центрифуги»)³.

Символизм рос на переводах. Для поэзии 1890—1900-х годов, особенно для декадентской, текстовое отражение одних и тех же мировых сущностей, не достигавшее полной адекватности, могло быть различным, почему, собственно, и поощрялась практика стихотворного перевода, а его приблизительность возводилась в ранг конструктивной неизбежности: «Переводы были частью культурной кампании, которую русские символисты решили предпринять» [238, 21].

Футуристы же, отождествляя означающую сторону знаков и их смыслы, предполагали, что общение между культурами возможно лишь по каналам универсального («космического») языка-посредника. Это стимулировало конфликт Хлебникова и других кубо-футуристов с Маринетти. Каждая из национальных фракций движения претендовала на подавляющую репрезентативность, будучи изолированной в своем опредмеченном языке, который служил основным сырьем для создания всемирных средств коммуникации⁴.

Символистское искусство, вторя романтическому, постоянно сетовало на недостаточность естественно-языкового потенциала. «Жалобы на “недостаточность” языка.., — пишет Э. Косериу, — либо представляют собой косвенное признание беспомощности в области выражения, либо объясняются знанием чужих языков, предлагающих говорящему другие возможности. Для одноязычных субъектов их родной язык всегда достаточен» [89, 186]. С этой точки зрения одноязычность футуристов была равносильна полному владению мировым знанием. Трансформации, развивающие эту систему, не могли быть направлены, как у символистов, на ее подрыв. Монополизируя знание о реальности, поэзия футуристов стремилась не вобрать в себя элементы соседних или

прежних стихотворных образований, но переструктурировать их по своему подобию, что могло даже приводить к мысли о праве на административное вмешательство в художественную деятельность, соперничавшую с футуристической (ср. жанр «Приказов» — стихотворных у Маяковского, прозаических — у Хлебникова).

Укоренив равноправие знаковых совокупностей и обозначаемых объектов, футуризм раздвинул границы автономности семиотических единиц. Слово могло обновляться вне зависимости от того, отвечала ли эта переделка появлению новых предметов (словотворчество). Теорию «самовитого слова» подкрепляло такое отношение к естественному языку, при котором мир языка определялся как полностью автоматизированный, утративший информативность и не поддающийся верификации. «...В настоящее время, — рассуждал в статье “Слово у Якова Бёме” один из организаторов «Центрифуги», С. Бобров, — все более или менее существенные слова из обихода извлечены... Что можно сказать, например, про слова “эксцесс”, “культура”, “самосознание” и т. д.? Нанизывание тысячи этих побрякушек одну на другую для выяснения какого-нибудь, по большей части чрезвычайно ничтожного, факта называется общением людей друг с другом. Все, не механическим языком изложенное... становится плохо усвояемым, непонятным» [22, стлб. 44—45].

Стремление вернуть естественному языку информативность перерастало в задание преодолеть сопротивление исходного материала. Требовалось, чтобы поэт («мастер», «профессионал», «ремесленник», «изобретатель») сообщил материалу такую форму, которая будет непредсказуемой-«трудной»: между языковым сырьем и конечной творческой продукцией налаживалось отношение максимального различия. К. Поморска остроумно заметила, что этой инструкции подчинялся даже внешний вид печатных изделий: «Публикуя свои сборники на обоях или в литографической форме, футуристы также пытались подчеркнуть формальную, техническую сторону: это был элемент «трудной формы»» [285, 80].

Те способы переструктурировки языкового материала, заданного на входе творческого процесса, к которым обращались футуристы, могут быть опознаны как различные по глубине афазии, разрушающие какие-либо этажи языка<sup>5</sup>.

В наименьшей степени расстройство структурных связей обнаруживало себя в тех условиях, когда прагматическая функция стихотворного слова бывала каким-либо образом социально локализована и игра языковым кодом не затемняла конкретных адресатов художественной коммуникации. Так, у Маяковского распаду могли подвергаться по преимуществу лишь поверхностные синтаксические структуры, что дало повод Г. О. Винокуру отозваться о поэтической речи этого типа как о «...своеобразном явлении преодоления синтаксиса и высвобождения семантики из связей формальных отношений» [36, 77].

Дальнейшие разрушения возникали в более отвлеченных ситуациях, если прагматической задачей служило основание универсального средства мирового общения, — афазия касалась здесь самого семантического фундамента естественного языка, а стиховые фонологические последовательности взрывали те правила предсказуемости, которые действовали в отправной структуре («заумь»). По Г. О. Винокуру, в заумном языке звук лишается не только «сигнификативного значения... но... и самой природы словесного звука» [35, 196], переносится в ряд «чувственных данностей» [35, 197], т. е. становится элементом физического мира уже не в интенции, а в актуализации.

Другим результатом переустройства языкового аппарата были возвратные движения по продольному срезу языка, причем данные из этой серии тесно увязываются с идеометафорической инволюцией футуризма, воспроизводившего прахудожественные смысловые образования (см. выше). Г. О. Винокур описывает реконструкцию архаичных синтаксических структур в стихах Маяковского, который «...без всяких филологических и стилизаторских заданий имитирует древнерусский строй речи» [36, 95], употребляя, например, беспредложный дательный («лечу окну») по образцу, представленному в «Слове о полку Игореве» («Избивая гуси и лебеди завтраку и обѣду и ужинѣ»)⁶. Еще значительней функциональные пропорции языковой архаики у Хлебникова.

Доведенное до крайних решений языковое строительство могло выражаться в передаче искусственному языку математики, аутореферентному по своей природе, либо функций практического средства общения (Хлебников), либо функций поэтической коммуникации. В письме Р. О. Jakobsona к Хлебникову число опознано как верхняя ступень семиозиса и поле

нейтрализации ряда антиномий естественного языка: «Знаете, Виктор Владимирович, мне кажутся осуществимыми стихи из чисел. Число — двуострый меч — крайне конкретно и крайне отвлеченно, произвольно и фатально точно, логично и бессмысленно, ограничено и бесконечно»<sup>7</sup>.

Вероятно, это высказывание — один из показателей общего для всей культуры XX в. стремления к математизации знания. Вообще говоря, параллели между развитием математики и искусства в конце XIX — начале XX в. чрезвычайно наглядны. Достаточно сопоставить, с одной стороны, идеи Кантора о бесконечности как об актуально данной, о парадоксе как об элементе математической теории, наконец, самое понятие множества как многого, мыслимого в качестве единого, и с другой — символистские принципы художественного моделирования мира, которые подразумевали необходимость познания именно бесконечного (поскольку инобытие вещей не имеет материально-го предела), допускали конструктивное использование парадокса в поэтической «логике» (ср. хотя бы в плане выражения пристрастие символистов к оксюморонным смысловым сочетаниям) и отводили особую роль нахождению «соответствий» между внешне несходными физическими объектами<sup>8</sup>.

2. Переход, изменяющий художественные системы, является общим для всех искусств, которые в совокупной развертке и составляют то, что принято называть «большими стилями». Но не все виды бывают одинаково подготовленными к концепциям знака и значения, которые диктует им БТ. Отдельные искусства могут быть вообще неотзывчивыми к исходным системообразующим программам, могут уклоняться от них, временно самоупрядняясь и выделяя в качестве главных утилитарные функции, подобно архитектуре второй половины XIX в. Другие формы, напротив, принимают на себя повышенную нагрузку и становятся синкретическими искусствами, поглощающими смежные виды (ср. показательную для символистской эпохи музыкальную теорию Скрябина). По ходу культурной эволюции осуществляется регулярное перераспределение аксиологического отношения к искусствам и тех обязанностей по обслуживанию аудитории, которые они выполняют. О неравномерном распространении больших стилей в системе искусств XIX в. пишет Д. С. Лихачев: «Романтизм отразился в литературе, живописи, парковом искусстве и меньше в архи-



текстуре. Реализм XIX в. представлен в прозе (меньше ему подчинена поэзия), в драме, в живописи и в скульптуре, но он совсем не отразился в архитектуре и относительно мало в музыке» [108, 77].

По мере стадийного движения в роли инициаторов историко-художественных преобразований выступают то одни, то другие искусства, тем самым они получают опережающее развитие и усиливают свою влияние. Такими продвинутыми видами для постсимволизма были прежде всего те, которые пользовались иконическими знаками, поскольку в знаках-иконах отнесенность изображения к изображаемому бывает симметричной и часто — непрерывной, в отличие от той исторически складывающейся асимметрии, которую обнаруживает расщепление словесного знака на план содержания и план выражения<sup>9</sup>.

О тяготении футуристической поэзии к живописи еще будет сказано ниже. Пока же следует заметить, что овеществление вербального знака в литературе освободило остальные искусства от цензуры слова: естественный язык был лишен права служить той универсальной системой-посредником, над которой должны были надстраиваться художественные формы, пользующиеся несловесным материалом. Поэтому, парадоксальным образом противореча объективному сближению поэзии с искусствами иконического ряда, повсеместное хождение получила идея самостоятельности художественных языков различных искусств; их независимость была опознана в качестве фундаментального ценностного критерия. Ср. хотя бы призыв Н. Кульбина: «Живописная живопись — вот лозунг живописца» [98, 216]<sup>10</sup>.

Все искусства постсимволистской эпохи были задеты тенденцией к неразличению практической и художественной функций текстов (коль скоро текст и внетекстовая реальность совпадали). Это вынуждало каждое из искусств не только стремиться к тому, чтобы узурпировать верхнюю ступень в иерархии форм, но и претендовать на центральное место в переустройстве жизни. Возникновение дизайна, в основу которого положено задание реорганизовать мир вещей по эстетическим законам; социально-преобразовательный акцент в архитектуре конструктивистов; идея театрализации жизни, проводимая Евреиновым, весьма влиятельной фигурой среди кубо-футурист-

тов<sup>11</sup>, — эти разнокалиберные факты, как и многие другие, подкрепляют сказанное. С другой стороны, те проявления творческой активности, которые раньше воспринимались с ремесленно-технологической точки зрения, были подняты в слой канонизированных искусств. Таковы фотография (ср. фотомонтажи Родченко) или плакатная живопись.

Мысль Я. Мукаржовского о господствующем положении поэзии в так называемом авангардизме [280, 21—28] нуждается в дальнейшей проверке уже хотя бы потому, что для аргументации этого утверждения не всегда отыскивается отчетливое мерило. Несомненно, однако, что в раннем творчестве футуристов оторванность художественной речи от практической сковывала активность прозы (некоторое исключение — «поэтическая» проза Е. Гуро, Хлебникова, Каменского) и что поэзия, как и другие искусства, тоже производила экспансию во внетекстовый ряд и синтетически захватывала смежные художественные формы. «Война и мир» Маяковского, где была введена нотная запись и «театрализовано» место действия, и поэма Асеева «Война», в текст которой были вмонтированы прозаические вставки и музыкальные указания, — одно из доказательств этого процесса.

Для общей передвижки, которая началась в системе искусств, особенно продуктивным оказалось возникновение нового художественного языка кинематографа.

Символизм двойственно отнесся к успехам этого искусства. Декаденты порицали его, мотивируя это тем, что кино служит развлечением профанной толпы: «Трагическое представление, — учил Сологуб, — не должно напоминать мелькание картины в кинематографе» [173, 191]. Собственно символисты (среди них — А. Белый) ждали от киноискусства «соборного» эффекта: «Синематограф — демократический театр будущего, балаган в благородном и высшем смысле этого слова» [14, 351]. Но и в том и в другом случаях новое искусство, как легко заключить из цитат, переводилось на установившийся театральный язык и не было идентифицировано в качестве специализированной семиотической системы.

Футуристы в наибольшей мере по сравнению с остальными несимволистскими поэтическими группировками способствовали тому, чтобы переосознать статус киноязыка и утвердить суверенность этого искусства. Кинематограф подкреплял и ак-

тивизировал склонность футуристов к иконизации словесного знака. Ремесленный, внеэстетический характер первых лент отвечал установке на неразличение искусства и действительности. Кино «...открыло ясно и решительно неисчислимым зрителям, что язык — это не только возможные семантические системы...» [256, 307]. Иначе говоря, развитие кинематографа послужило дополнительным и веским аргументом для конструирования искусственных языков, оторванных от естественных средств общения, что и было учтено стилистикой футуризма<sup>12</sup>.

Эти факты сделали киноязык одним из тех центров, откуда распространялось влияние на футуристическую поэзию. З. Матхаузер следующим образом интерпретирует строение первой главы «Облака в штанах»: «Сцена в отеле — это почти в точности одноактная пьеса раннего периода кино. Слова «знаете — я выхожу замуж» — типичный титр немого фильма, а калейдоскоп гашения пожара, телефонного разговора и «Лузитании» — смесь киногротеска, кинорепортажа и военной кинохроники» [273, 85]. Как прием, чередование «немого» ряда зрительных образов и «кинотитров» останется действенным для поэтики Маяковского в последующем. Ср. перебивки такого рода в «Про это»<sup>13</sup>.

Полоса  
щели.  
Голоса  
еле:  
— «Аннушка —  
ну и румянушка!»  
Пироги...  
Печка...  
Шубу...  
Помогает...  
С плечика...  
Сглушило слова уанстепным темпом,  
и снова слова сквозь темп уанстепа:  
«Что это вы так развеселились?  
Разве?!»  
Слились...

[124, т. 4, 167—168]

Кинематографически окрашенными позволительно считать и некоторые двигательно-моторные образы Маяковского. В

домонтажных предреволюционных лентах отсутствие добавочной упорядоченности по отношению к изображаемым событиям компенсировалось повышенной аффективностью и условностью жеста, остро отличающегося от бытовой кинесики. Аналогично аффекированы кинетические элементы в ранних стихах Маяковского. Ср. жест отчаяния — заломленные руки, который, по наблюдению Н. И. Харджиева [196, 212], был одним из самых употребительных в текстах Маяковского.

Впрочем, поиски кинозаимствований в стихах Маяковского должны вестись с осторожностью; во всяком случае, нельзя не учитывать возможности встречных импульсов, которые сплошь и рядом шли от поэзии к киноискусству. К. Фриу предполагает, что в «Войне и мире» последовательно проведен прием приближения-отдаления авторской точки зрения, сходный с чередованием кинопланов; например, выражение «мои глаза» дает эффект крупного плана, который затем сменяется общим ракурсом [243, 60]. Известно, однако, что в раннем кинематографе сцены обычно снимались с одной неподвижной точки, общими планами.

В завершение заметок о взаимодействии футуристической поэзии и кинематографа нелишне упомянуть еще об одной активной причине, регулировавшей эту связь. Ломая культурную традицию и возвращаясь к архетипическим художественным структурам, футуризм объединялся с кинематографом как с искусством, которое начиналось с нулевой отметки и потому — хотя бы частично — повторяло в стадийном измерении развитие смежных видов творчества<sup>14</sup>.

3. Сняв противопоставление знака и обозначаемого объекта, футуристы, с одной стороны, производили экспансию творчества в быт, а с другой — видели в художественном тексте не отображение, но продолжение социофизической среды.

В биографической практике символистов бытовое поведение рассматривалось в качестве такого же сцепления знаковых единиц, как и любые другие эмпирические явления. Футуристы подхватили традицию жизнотворчества, но отправные позиции этих школ были противоположными. Если для поэтов символизма элементы быта заряжались смыслом в отношении к инобытию, то для футуристов — в отношении к общепринятой поведенческой норме, которая (как и языковая норма) подвергалась радикальному переоформлению. Вразрез с пропитан-

ным стилизациями (как и тексты), мистифицированным, законспирированным от профанов бытом символистской эпохи у кубофутуристов быт организовывался по игровой модели, подразумевавшей афишированное освобождение от правил повседневного этикета и от книжной окраски, чем обуславливались такие факты из биографий футуристов, как подчеркнутое пристрастие к азартным играм, карнавальность костюмов, орнаментация тела<sup>15</sup>, отклонения от брачного кодекса и пр. Вовсе не случайно, что в биографиях поэтов, связанных с футуризмом, могли осуществляться программы, намеченные художественными текстами [ср. 257].

Понимая словесное искусство как продолжение объектного мира<sup>16</sup>, футуристы разомкнули художественную структуру для привлечения аутентичных элементов (то же — в изобразительном<sup>17</sup>, театральном и музыкальном искусствах), хотя в раннем постсимволизме в отличие, скажем, от лэфовского творчества фактографизм находил пока еще локальное применение (один из ярких его образцов — аутентичность адресов лирического субъекта в стихотворении Маяковского «Я и Наполеон»)<sup>18</sup>. Вместе с тем нельзя не напомнить и о том, что достоверность сложно переплеталась в ткани футуристических стихов с литературной фантастикой, которую поощряло отношение к незнаковой действительности как к объекту реконструирующей, изменяющей мир деятельности.

Один из далеко идущих выводов, сделанных футуристами за счет превращения текста в явление, полностью аналогичное естественным фактам, состоял в том, что художественные сообщения бывали объективизированы, оторваны от отправителей, лишены того содержания, которое обычно имел индивидуальный творческий акт. Эту сторону футуризма тщательно изучила К. Поморска, которая приводит такие данные о деятельности и биографиях футуристов, как рост анонимных текстов — поэма Маяковского «150 000 000» (ср. также невнимание Хлебникова к судьбе его стихов)<sup>19</sup>, случаи соавторства, например, совместное творчество Хлебникова и Крученых — «Игра в аду» (ср. также составление агитационных произведений Асевым в паре с Маяковским); углубление корпоративизма — от футуристов требовалось «стоять на глыбе слова “мы”»; пренебрежение личными биографиями — Маяковский лукаво «забыл», когда родился; выдвижение на жанровую роль коллективных

сборников и т. п. [285, 83—90]<sup>20</sup>. Футуристы в известной мере изменили права на владение семиотической собственностью, узаконенные в литературе XVIII—XIX вв., считая возможным включить в тексты монтировку цитат из чужих стихов (ср. раннюю поэзию Заболоцкого) часто в пародийных целях (Маяковский), но иногда и помимо функции снижения («Тема с вариациями» Пастернака)<sup>21</sup>.

По этому поводу хотелось бы сделать несколько замечаний, корректирующих мысль К. Поморской. Предпочтение, отдаваемое корпоративному духу, вступало в конфликт с тенденциями, разобравшими поэтов 1910-х годов (недаром футуризм распался на четыре фракции); отчуждение субъекта творчества от созданных текстов никогда не бывало полным (ср. признание Маяковского относительно того, что анонимность «150 000 000» оказалась секретом полишинеля). Невозможность анонимного искусства была предопределена уже тем, что под мастерством футуризм подразумевал не столько поддержание канонических образцов, сколько шлифовку навыков по деканонизации этих образцов, чем и выдавалась индивидуальность мастера. Но дело даже не в этом. Превращение идеального компонента знака в физическую данность могло быть логически развито поэтами-футуристами в прямо противоположных направлениях: отсюда могли следовать и исключение субъективного момента из процесса создания знаковых ценностей, т. е. перенесение на авторское «я» свойств «не-я», и вовлечение мира объектных данностей в субъективный мир автора. В поэзии футуризма лирический субъект иногда выносился за скобки текста (например, в «древнерусском цикле» Асеева), но нередко выступал и в качестве репрезентанта всего объектного окружения. У Маяковского лирический субъект, представленный главным образом как некая телесная конфигурация, вбирая в себя мировое тело, оказывался либо центром метафорической экспансии, либо центром метафорического притяжения (и тот и другой пути переносов значений зарегистрированы современной лингвистикой в каталогах семантико-диахронных универсалий [188, 276—278]).

Что до тезиса о жанровой роли коллективных сборников, то его требуется дополнить следующим соображением. Видимо, в различных художественных системах смысла исторически сдвигаются большие структурные единицы — ими могут быть

изолированные тексты, жанровые ассоциации текстов, циклы, группы произведений, объединенных именем отдельного автора, и пр.<sup>22</sup>.

В раннем постсимволизме за точку отсчета, скорее всего, нужно принять сравнительно замкнутые коллективы писателей, школы; продукция этой художественной системы членится от сборника (не только коллективного, но и персонального) к тексту, не обладающему жанровой определенностью. Во всяком случае, жанровая классификация произведений здесь затруднена, потому что постсимволизм оперировал или внежанровыми категориями с широким объемом («вещь»), или же нетрадиционными индивидуальными новообразованиями («поэза») — последнее показательно для эгофутуризма с его культом единичного.

## БАРОККО И ФУТУРИЗМ

Тема «барокко и футуризм» — лишь один из аспектов широкой темы «барокко и культура первой половины XX в.». Впрочем, если ограничиться материалом русской литературы, то необходимо признать, что наиболее показательные схождения между искусством XVII в. и художественной практикой нашего столетия прослеживаются именно в футуристическом творчестве<sup>23</sup>.

Эти схождения не остались незамеченными в кругу самих футуристов и вращавшихся в нем критиков. С. Бобров усматривал прообраз футуристического отношения к языку в теории словесного знака, извлеченной из трактата Якова Бёме «Аурога, или Утренняя заря» (см. уже цитировавшуюся статью Боброва «Слово у Якова Бёме» [22]). Р. О. Якобсон, разбирая переверт-ни Хлебникова, указывал на аналогичные стихотворные формы в творчестве киевского поэта XVII в. Ивана Величковского [218, 661. Наконец, на исходе футуристического движения В. Б. Шкловский попытался определить общий принцип сближения двух культурных эпох. «Владимир Маяковский, — писал он, — не случайно так трудно строил сюжет своих поэм. Люди нашего времени, люди интенсивной детали — люди барокко... Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени» [212, 114—115].

Приведенные высказывания, разумеется, не дают повода

утверждать, что футуризм в целом был ориентирован на сколько-нибудь сознательное продолжение традиций барокко как в их западном, так и тем паче в отечественном вариантах. Возможность умышленного возобновления этих традиций исключается в силу самой природы футуризма, стремившегося не к наращиванию, но к радикальному преобразованию культурных ценностей. К тому же что касается отечественных памятников XVII в., то в период возникновения постсимволистских группировок большая часть этого наследия находилась за пределами оперативной памяти культуры по причине «умеренности» и «провинциальности» [143, 202 и сл.] русского официального барокко, не исчерпавшего весь свой трансформационный потенциал и зависевшего от польских и западноевропейских образцов<sup>24</sup>.

Исследователь, сопоставляющий русское барокко и русский футуризм, попадает в своеобразную методологическую ситуацию. Поскольку теория влияний в данном случае бессильна раскрыть происхождение многочисленных совпадений между двумя литературными системами, кажется естественным думать, что изоморфизм систем должен быть следствием одинаковых социальных условий, которыми отличаются и XVII в., и первая треть XX в. — эпохи войн, массовых движений, идеологического раскола общества. Но сколь бы ни было соблазнительно это предположение, оно вряд ли способно удовлетворительно объяснить аналогии в литературной технике барокко и футуризма, в частности характерную для обоих стилей распространенность акrostихов, фигурных стихов, палиндромов, произвольных этимологий, иконических прочтений словесного знака и пр. Такая мотивировка переключек в текстах барокко и футуризма, которая охватывает сразу и семантический, и формальный уровни двух художественных ансамблей и притом не сообщает понятию барокко признаков вневременной эстетической категории, отыскивается в области семиозиса двух систем.

Если футуризм вменил знаку качество вещи, то организация смысла в эпоху барокко обуславливалась панзнаковым подходом к реальности: объекты физического мира были приравнены к единицам плана выражения, утратившим суверенное семантическое содержание<sup>25</sup>.

Несмотря на то, что семиотические предпосылки барокко и футуризма были диаметрально противоположными, оба направ-



ления основывались на одном и том же системообразующем парадоксе — на смешении вещей и знаков. Имея различные начальные состояния, барокко и футуризм сделали эквивиальными системами литературного смысла. Причем под эквивиальностью здесь следует понимать общность в форме содержания барокко и футуризма, но не общность в субстанции содержания, так как эти художественные системы сходно отражали разные исторические реалии.

1. Одним из результатов, вызванных неразличением естественных фактов и семиотических величин, была разделяемая барокко и футуризмом концепция пространственного времени. Если всякий физический объект обладает семиотической (замещающей) природой, то он оказывается включенным в бесконечную цепь знаковых отсылок, должен отражать в себе историю мира в целом: быть предвосхищением будущего и хранителем информации о прошлом. С другой стороны, если знаки — это не что иное, как эмпирические данности, то они не могут служить средством для замещения и передачи социального опыта, в силу чего бытие лишается истории<sup>26</sup>. В первом случае возникает панхронное, во втором — ахронное осознание реальности. Но как ни противоречат друг другу эти отправные программы барокко и футуризма, и там и здесь время неизбежно теряет признак необратимости, события связываются во времени так, как если бы они были организованы в пространстве, т. е. воспринимаются под углом зрения темпорального порядка<sup>27</sup>.

Вот почему тема страшного суда одинаково варьируется и в футуристических текстах (достаточно назвать хотя бы «Флейту-позвоночник», «А все-таки», «Ко всему», «Надоело», «Мрак» Маяковского), и в «Пентатеугуме» Белобоцкого, в цикле «Человек» Симеона Полоцкого, в «Виршах на Апокалипсис» Величковского. В произведениях, изображающих страшный суд, на хроногенетической оси отмечена крайняя точка, откуда начинается возвратное движение. Человек проделывает замкнутый путь во времени; оно направлено от настоящего к будущему и вспять — к настоящему. Действие спроецировано сразу на две плоскости: будущее переживается в настоящем и наоборот<sup>28</sup>.

Топологическое осмысление времени становится причиной того, что в моделях мира, создаваемых писателями барокко и футуризма, настоящее может превращаться в ту единственную

темпоральную реальность<sup>29</sup>, куда прошлое и будущее вмещены наподобие пространственных фрагментов. Немотивированные анахронизмы Хлебникова, смешивавшего прошлое и настоящее, были проанализированы еще Р. О. Якобсоном: «Такова, например, «Училища», где героиня — курсистка бестужевка, а герой — боярский сын Володимерко» [218, 27]. Представители обоих направлений сосредоточены на фактах текущей истории<sup>30</sup>: не случайно даже автор «Повести о Савве Грудцыне», отстаивавший средневековый семейно-корпоративный традиционализм, считал обязательным предупредить читателей, что его повесть «зело предивна и истинна яже бысть во дни сия...» [166, 234]. В случае воспроизведения мифологической тематики архетипические структуры в поэзии футуристов обычно передавались в терминах современного вещественного обихода. Архетипическая метафора битва — жатва (пашня)<sup>31</sup> в стихах Хлебникова обрастает реалиями XX в.:

*Соломорезка войны  
Железной решеткою  
Втягивает  
Все свежие  
И свежие колосья  
С зернами слез Великороссии...  
Соломорезка войны  
Сельскую Русь  
Втягивает в жабы.*

[198, т. 5, 16]

У раннего Маяковского герой вершит историю по собственному плану; история начинается тогда, когда в мир вступает поэт, который рассматривает все сущее как сферу своего воздействия. Поэт собой, своим появлением открывает эпоху исторического времени: «Слушайте! Из меня слепым Вием время орет: «Подымите, подымите мне веков веки!»» [124, т. 1, 230]. Таким образом, все исторические события переносятся Маяковским из незначущей в его творчестве области воздействующего прошлого в краткий промежуток настоящего. Неразличение настоящего и прошедшего в плане выражения может давать даже конструкции типа: наречие времени «теперь» (в значении «сейчас») + прошедшее время глагола «быть»: «Куда легендам о бойнях Цезаря пред былью, которая *теперь была*» [124, т.

1, 220]. Если для естественных языков нормально употребление *praesens historicum*, то у Маяковского, напротив, используется своеобразное «прошедшее настоящее». В поэме «Облако в штанах» названо множество конкретных исторических лиц. Их имена не просто упомянуты, они сделаны опорными словами, будучи в большинстве своем рифмующимися. В поэме всплывают имена Бисмарка, генерала Галифе, Джека Лондона, Круппа, Гете, Заратустры, Гомера и Овидия, Наполеона, Ротшильда, Азефа, Мамая, Иродиады, Иоанна Крестителя и др. Все они включены в действие, введение этих имен в текст поэмы сжимает историческое время<sup>32</sup> в преходящем мгновении настоящего.

Сочетанию в настоящем разных временных планов отвечают либо мотивы тления живого, скоротечности бытия, преждевременной, конвульсивной и прижизненной смерти («без смерти смерть», как сказал Аввакум [158, 169]), к которым футуристическое искусство обращалось, пожалуй, реже, чем искусство барокко, но все же испытывало заметный интерес (поэма Крученых «Полуживой», картина зараженного микробами мира у Маяковского, тема «распада» у Пастернака и пр.), либо, напротив, мотивы регенерации, вечной молодости, личного бессмертия (ср. выздоровление увечных, выразительно описанное Аввакумом в том месте его «Жития», где приговоренные к отрезанию языка старообрядцы обретают дар слова, или поучительные истории о восстании из гроба: так, в «Повести про царя Ивана Васильевича и купца Харитона Белоулина» несправедливая экзекуция, учиненная тираном, останавливается после того, как в конвульсиях оживает труп казненного купца)<sup>33</sup>. Иногда эти конкурирующие семантические комплексы сплетались в единое целое, как, например, в стихах Величковского, для которого предпосылка спасения души состоит в отказе от жизни:

...И во всем ты житиі, яка мертвь, вмѣнися,  
слѣп, глух, нѣм, нечувствен будь, тако ся спасеши...<sup>34</sup>  
[31, 123]

Ощущая темпоральную многоплановость настоящего, поэты барокко и футуризма придавали особое сюжетное значение переходным моментам истории, причем таким, которые казались прологом времени, лишённого развития (показательно в

этой связи построение трагикомедии «Владимир» Феофана Прокоповича, посвященной принятию христианства на Руси; ср. «Войну и мир» Маяковского). Грядущее не отделяется от современности; «цель современья... — по словам эго-футуриста Игнатьева, — в непрестанном устремлении к достижению возможностей Будущего в Настоящем» [83, 5]; текущие события возводятся в ранг предзнаменований, откуда и беспрецедентный рост пророчеств в XVII в., чрезвычайно распространившихся на русской почве среди идеологов старообрядчества, и визионерство Хлебникова в «Досках судьбы», Маяковского — в «Облаке в штанах», Крученых — в книге «Вселенская война».

В сравниваемых литературных системах ход жизни и истории часто изображается в виде циклических повторов<sup>35</sup>. Циклизация времени вела к тому, что путь человека уподоблялся судьбам сакральных персонажей (ср. следы христианского мифа в «Человеке» Маяковского и у Пастернака). Тогда же, когда в настоящем переживалось не прошлое, а будущее, циклическая модель порождала мотивы танца смерти, в которых слиты представления о бесконечно воспроизводимом и прерывистом движении во времени<sup>36</sup>.

В синтагматике текстов идея обратимости времени воплощалась в том, что начальные части произведений («предисловцы» в пьесах Симеона Полоцкого, прологи в поэмах Маяковского) не столько объясняли предысторию рисуемых событий, сколько подытоживали их<sup>37</sup>. «До» и «после» менялись местами. Отражением темпоральных концепций барокко и футуризма на формальном уровне необходимо считать и использование в обоих стилях разных типов перевертней. Палиндромы означают реверс времени в пространстве текста; время в синтагматике произведения течет не только от начала к концу, но и в обратном порядке; тем самым его однонаправленность нейтрализуется, оно оказывается преодоленным. Сходные задания относительно «образов» присутствуют в программе имагинистов, организационно и идейно наследовавших футуристической фракции «Мезонин поэзии»: имагинисты настаивали на том, что метафорические слагаемые стихотворной структуры должны быть безразличными к ее линейному развертыванию и читаться в любой последовательности (так называемые «каталог образов» и «машина образов»<sup>38</sup>).

2. Подобно тому как категория времени пропитывалась про-

странственными значениями, сами топологические смыслы, рассеянные в произведениях барокко и футуризма, приобретали темпоральную окраску. В обеих моделях действительности художественное пространство выступало как ориентированное. Но при этом искусство барокко приписывало элементам мира—текста, упорядоченным вдоль синтагматической оси, зависимость от однонаправленной ориентации пространства (анизотропность). Футуризм же, отнимая у знаковых совокупностей их отличительные свойства, в том числе и свойство быть линейно организованными, приводил пространство в такое состояние, которое исключало наличие одной преимущественной ориентации (изотропность).

Так или иначе, отмеченная ориентированность топоса передавалась писателями барокко и футуризма прежде всего в темах пространственных перемещений<sup>39</sup>. Высокая проницаемость пространства — признак, равно присущий, с одной стороны, прозе и поэзии XVII в., и в первую очередь авантюрным повестям, а с другой — произведениям футуристов, склонных динамизировать даже неподвижные предметы («И с каплями ливня на лысине купола скакал сумасшедший собор» [124, т. 1, 48]), откуда, видимо, первоначальные импрессионистические заявки ранних футуристов: ср. название предфутуристического сборника «Студия импрессионистов». Сами художники XVII и начала XX в. — это путешественники, странники, эмигранты или, наконец, участники турне.

Эстетика той и другой эпох утверждает принципы асимметрии и диспропорциональности. Уже в «Студии импрессионистов» Кульбин призывал отречься от пропорционального соотношения частей в искусстве: «Чем крепче спит жизнь, тем больше в ней симметрии... Диссонансами и тесными сочетаниями вызывается жизнь» [99, 4—5]<sup>40</sup>. В семантической области смещения пропорций, придающие пространству подвижный характер, влекли за собой отождествление масштабов человеческого тела с масштабами вселенной (Аввакум, Маяковский)<sup>41</sup> и вообще преувеличение<sup>42</sup> либо преуменьшение всевозможных физических объектов, попадавших в поле зрения литературы. Асимметрия подчинила себе и формальные структуры текстов. Этим объясняется, между прочим, употребление «диссонирующих» созвучий как в поэтике барокко («внуки — веки» у Ивана Хворостинина, «отвергоша — обругаша» у Тимофея Акундино-

ва)<sup>43</sup>, так и в поэтике футуризма: под знаком этого приема построены почти все стихи из сборника Шершеневича «Итак итог». Отсюда же нарушения господствующей формы в рамках одного и того же произведения, например перебои ямбов хорееми, допускаясь Хлебниковым, или несовпадение границ акrostи-ха и границ текста у Савватия:

И zde уже акrostи<хи>да стала,  
А мысль наша в нас еще не престала.  
[209, 14—15]

Сдвинутый с устойчивого геометрического каркаса, мир теряет разделение на центр и периферию, которые меняются местами<sup>44</sup>, делается полицентричным, изображается с позиций движущегося наблюдателя<sup>45</sup>, способного охватить взглядом все сущее<sup>46</sup>, а в случае отрицательных оценок превращается в замкнутое пространство, стесняющее свободные перемещения героя, который попадает тогда в «заточеніе всѣм з рая выгна-ним» [31, 54], в «земной загон» (124, т. 1, 250).

Отрицательная реальность в топологических моделях барокко и футуризма — это не только замкнутая площадка действия, но и пространство, в котором нельзя определить направление, это мир, уподобленный лабиринту (обычная метафора поэтического барокко; ср. метафоры лабиринта у Пастернака и Боброва в сборнике «Алмазные леса») или такому месту, где герой сбивается с пути («Метель» Пастернака). Познание истины ассоциируется с умением выбрать правильное направление в пространстве. В тех ситуациях, когда тексты имеют помимо явного еще и тайный смысл, расшифровка скрытых значений связана с переориентацией графической структуры произведения<sup>47</sup>, как, например, в акrostи-хах, которые сыграли жанровую роль в пору расцвета барокко [142], а в период футуристического движения нашли приверженцев в лице Шершеневича, Лившица и эго-футуристов<sup>48</sup>.

Стилистические нормы барокко и футуризма регулируются такими приемами, которые отслаивают художественную речь от практической с помощью пространственного переупорядочения синтаксических, морфологических либо звуковых единиц (инверсии, метатезы, анаграммы)<sup>49</sup>. Создатели обеих эстетических систем часто рассматривали процесс порождения тек-

ста как реаранжировку заданных элементов (любопытны свидетельства об обращении Есенина к комбинаторной поэтике; ср. технику коллажа в изобразительном искусстве). Судя по «Многоприменительному виршу» Величковского и «Квадрату квадратов» Игоря Северянина, семантическое развитие стихотворной конструкции могло представлять собой при крайних решениях простое варьирование порядка слов, входящих в начальную часть произведения.

3. Понятие причинности обрело в барокко и футуризме ту же внутреннюю антиномичность, что и остальные категории сознания. Барокко сформировало такую картину бытия, все звенья которой, обладая сигнальной природой, выступали как ретрансляторы действия, чья причина терялась в бесконечной перспективе. В противоположность этому футуризм вовсе отказывался искать сигнальные функции у физических объектов. Между тем общим в каждой из каузальных моделей была ликвидация рубежа, разделяющего причинную и следственную области. И в прямом и в обратном вариантах этих представлений о мире события принимали вид либо сугубо случайных (потому что связь детерминант и следствий была разорвана), либо сугубо необходимых (потому что разрыв такой связи мог быть отождествлен с существованием «причин в себе»), либо, наконец, случайных и необходимых в одно и то же время.

Культура XVII — начала XVIII вв. абсолютизировала случай в столь показательных для этого времени коллекциях редкостей и энциклопедиях чудес вроде «Великого зеркала». Высшее существо для представителей барокко — это бог-свидетель, а не бог — участник мирских событий (ср. тему недееспособного бога в стихах Маяковского). Неспроста Аввакум усмотрел в суждениях увещевавшего его Симеона Полоцкого мысль о том, что Христос «царствует несовершенно» [116, 26].

Не менее наглядная приверженность к категории случайного прослеживается на всех уровнях футуристического искусства. Редактируя в 1920-х годах предреволюционные произведения и при этом, естественно, осознавая их как единое целое, Пастернак провозгласил случайность главной движущей силой творчества: «И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд» [148, 65]<sup>50</sup>. Игорь Северянин видел в поэтическом тексте набор лексических диковинок: «И что ни слово — то сюрприз» [164, 120]. На непредсказуемых фонологических со-

четаниях основывалась «заумь» Крученных, согласно которому источник трансрациональной речи — это «наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы...)» [91, 46].

Напротив, в теоретических построениях Хлебникова факультативным связям графических и семантических элементов слова были предоставлены права необходимых зависимостей. Хлебников извлекал из словесных знаков, рассредоточенных по непересекающимся семантическим полям, общий смысл, носителями которого он объявлял начальные графемы (например, «М», по его убеждению, начинает «имена самых малых членов нескольких многообразий» [198, т. 5, 203]). Из этих букв-смыслов — квазисемантических «множителей», обнаруженных во внешнем слое языка, Хлебников намеревался составить алфавит новой семиотической системы — сверхъязыка. Аналогично этому он выводил числовые законы истории из случайных совпадений интервалов, разделявших исторические события. История лишена вероятностных характеристик, в понимании Хлебникова, точно так же, как она была лишена их в восприятии многих представителей барокко. По мнению Феофана Прокоповича, победа Петра I — Самсона — над «свейским львом» — это неизбежность, потому что дата сражения пала на день св. Самсона [193, 36]. Никакие побочные воздействия на ход причинного следования не допускались Симеоном Полоцким, утверждавшим:

Какови бо в начале сущии бывают,  
такo прочии жити весьма подражают<sup>51</sup>.  
[162, 140]

Деятельность человека мыслилась в XVII в. как в обязательном порядке соотносимая с некими образцами, программирующими все допустимые формы поведения. В написанном под надзором Алексея Михайловича «Уряднике Сокольничьего пути» читаем: «Что всякой вещи потреба? Меряние, сличие, составление, укрепление... благочиние, устройство, уряжение. Всякая же вещь без добрых меры и иных вышеписанных вещей бездельна есть, и не может составиться и укрепиться» (цит. по: Ф. Буслаев, Русская хрестоматия. Памятники древнерусской литературы и народной словесности. М., 1877, С. 306).



Фаталистическая концепция реальности может возникать не только в тех случаях, когда между началом и концом каузальной цепи устанавливается взаимно-однозначное соответствие<sup>52</sup>, но и тогда, когда описываемый факт получает нулевую мотивировку. Последнее составляет специфику раннего творчества Маяковского: «Но вот, неизвестно зачем и откуда на Перу наперли судьи» [124, т. 1, 76]; «...где-то в буре-мире взяли и выдумали войну» [124, т. 1, 72].

Слияние случайного и закономерного воплощается, как известно, в игровых ситуациях<sup>53</sup>. В уже цитированной поэме Белобочко, как и в произведениях других писателей барокко, жизнь сопоставлена с шахматной партией: «Шахом небо хочешь взять, мат ти скоро в аде будет» [52, 51]<sup>54</sup>. Спустя более двух столетий подобный же мотив поражения человека в жизненной игре повторяют С. Бобров (в сборнике «Вертоградари над лозами») и Пастернак:

Ведь ночи играть садятся в шахматы  
Со мною на лунном паркетном полу...  
И тополь — король. Королева — бессонница.  
И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.  
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,  
Я белое утро в лицо узнаю<sup>55</sup>.

[148, 595]

Игра была предметом изображения в стихах Пастернака, Асеева, Маяковского, в совместно написанной Хлебниковым и Крученых поэме «Игра в аду» (ср. также диалог пешек в «Детях выдры» Хлебникова). Поскольку всякая игра становится таковой, если отличается от обыденной жизни, постольку в области выразительных средств барокко и футуризма игровое начало было запечатлено в разнообразных нарушениях логики здравого смысла. Эти нарушения особенно наглядно демонстрируют получившие повсеместное хождение в той и другой системах пародии, бурлески, каламбуры и нарочитые алогизмы, типа псевдодизъюнкций, с помощью которых построена раешная повесть XVII в. «О Фоме и Ереме» («Ерема был крив, а Фома с бельмом» [58, 135]), или псевдодоконъюнкций, которые находим в стихотворении Маяковского «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» («Если б я был маленький, как Великий океан...» [124, т. 1, 126]).

4. Обращение поэтов XVII и начала XX в. к таким метафо-

рам, как мир-книга, мир-театр, мир—живописное полотно и т. п., лишний раз свидетельствует об усвоенном поэтикой барокко и футуризма неразличении искусственных и естественных фактов, семиотической и асемиотической материи.

Вернувшись к представлению о мире-книге, выдвинутому в свое время искусством барокко («Мир сей преукрашенный — книга есть велика»)<sup>56</sup>, футуристы увидели в алфавите модель универсума<sup>57</sup>. Маяковский возобновил барочную традицию азбучного жанра, отброшенного пародиями на периферию литературы. В метафорическом преломлении алфавит был осмыслен как основа различных упорядоченностей в стихотворении Константина Олимпова «Буква Маринетти»: «Я, Алфавит, мои поэзы — буквы, И люди — мои буквы» [39, стлб. 29]. Уравнивание мира с книгой, театром и — шире — со всевозможными формами семиотической деятельности, будучи средством для создания поэтических метафор<sup>58</sup>, имело и более существенные последствия в культурной практике двух эпох: создатели знаковых ценностей осознали себя в роли строителей жизни, активизировали дидактическую и агитационную функции искусства.

Если реальность отприродных фактов есть не что иное, как совокупность артефактов, то открывается возможность отождествить либо творца вселенной с художником, к чему склонялась барочная мысль, либо художника — с основателем мира и человеческого рода:

Я люблю ваш нескладный развалец,  
Жадной проседи взбитую прядь.  
Если даже вы в это выгались,  
Ваша правда, так надо играть.  
Так играл пред землей молодою  
Одаренный один режиссер,  
Что носился как дух над водою  
И ребро сокрушенное тер.  
И, протискавшись в мир из-за дисков  
Наобум размещенных светил,  
За дрожащую руку артистку  
На дебют роковой выводил.

«Мейерхольдам»  
[148, 202]

В конечном счете подход к миру как к результату семиотического процесса перерос в уверенность, что владение словом или другой разновидностью знаков дает право на управление событиями. В XVII в. эта вера укрепила Симеона Полоцкого в мысли о его апостольском предназначении; в начале XX в. она же вызвала у Хлебникова убеждение, что он — «Председатель земного шара», привела Маяковского к образу тринадцатого апостола, заставила Крученых заявить: «Художник торжествует. Мир, созданный им, восторжествовал над человеческим» [92, 9]. Футуризм не только ожидал от слова агитационного эффекта, но и возвращал ему магическую функцию, как, например, в стихах Маяковского, где в акт чтения привносится смысл словесной магии — регенерирующей и анимистической по результатам:

Читайте железные книги!  
Под флейту золоченой буквы  
ползут копченые сиги  
и золотокудрые брюквы.

А если веселостью песьей  
закружат созвездия «Магги» —  
бюро похоронных процессий  
свои поведут саркофаги.

[124, т. 1, 41]

Подмена вещей знаками вынуждала писателей барокко считать материальное бытие иллюзорным (жизнь есть сон<sup>59</sup>; «мир сей... лежит в прелести») <sup>60</sup>, тогда как футуристы, скорее, были предрасположены к материализации иллюзий (ср. хотя бы сцену пожара в «Облаке в штанах»). Однако, преобразуя естественную среду в семиотическую или совершая обратную трансформацию, барокко и футуризм сходились в том, что проявляли равное внимание к превращениям одних состояний бытия в противоположные <sup>61</sup>. Суть физического тела — в его способности к метаморфозам, которые обнаруживают другую форму этого тела, внутреннее во внешнем <sup>62</sup>, изнанку материального мира, «обратности космос», по выражению Д. Бурлюка [28, 35]. В объектном окружении не остается таких областей, которые были бы запретны для искусства («антиэстетизм» барокко и футуризма). Назначение поэта в том, чтобы открыть истинную форму

вещей, ибо «многие вещи сшиты наоборот» [124, т. 1, 158], чтобы освободить имплицитный смысл предмета, не равного самому себе. Членение стихотворного текста часто напоминает строение загадки: за произвольным иносказанием, иногда принимающим вид вопроса, следует расшифровка подразумевавшихся значений. Ср. стихи Симеона Полоцкого и Хлебникова:

Граду лет человека есть уподобити,  
в нем же царю небесну угодно есть жити.  
[162, 163]

Ветер — пение.  
Кого и о чем?  
Нетерпение  
Меча быть мячом.

[198, т. 3, 26]

Из нейтрализации антиномии вещи — знаки могли логически вытекать два вывода, использованные в поэтике барокко и постсимволизма. Знак воспринимался либо как многозначный (ср., с одной стороны, учение барокко о четырех смыслах всякого слова, а с другой — полисемантичесность акмеистской поэзии), либо ставился во взаимно-однозначное соответствие с обозначаемым объектом.

Иконическое прочтение словесного знака отозвалось в поэтике барокко и футуризма в том, что наблюдаемая форма знака была включена в контекст литературных значений (распространенность фигурных стихов, стихотворных подписей к рисункам в эмблемах<sup>63</sup>, звукоподражаний и т. п.<sup>64</sup>). Недаром Симеон Полоцкий в челобитной царю возводил «икон святых писание» в степень государственно важного дела [117], а Маяковский, Каменский, Д. Бурлюк сочетали профессии поэтов и живописцев<sup>65</sup>. В этом отношении сходство барокко и футуризма столь глубоко, что принимает иногда неожиданные черты: так, Н. О. Нильссон зарегистрировал возобновление традиций геральдической поэзии XVII в. у Маяковского («Стихи о советском паспорте») и Хлебникова («Труба Гуль-муллы»):

Косматый лев, с глазами вашего знакомого,  
Кривым мечом  
Кому-то угрожал — заката сторож,

И солнце перезревшей девой  
(Верно, сладкое любит варенье)  
Ласково закатилось на львиное плечо.  
Среди зеленых изразцов,  
Среди зеленых изразцов.

[282, 16—17]

Осмысление знака и объекта обозначения как изоморфных друг другу повлекло за собой характерное для барокко и футуризма отрицание естественно-языковой омонимии, чем обусловлено пристрастие художников обоих веков к «поэтическим этимологиям» типа тех, к которым прибегали Симеон Полоцкий («Плутон... плут он») или Асеев («стекало в стекольнях») <sup>66</sup>. Переносным смыслом была отведена роль прямых лексических значений (реализация метафоры).

Вместе с отрицанием омонимии происходил и разрыв синонимических цепей языка, которые были лишены общих семантических звеньев ввиду утвержденного барокко и футуризмом взаимно-однозначного соотношения между множеством знаковых элементов и множеством физических объектов. Лексические единицы, расходившиеся в плане выражения, но родственные по смыслу, были сбалансированы на одном ценностно-стилистическом уровне. Это послужило источником смешения лексических стилей, которые были истолкованы не в качестве различных по назначению емкостей для хранения одних и тех же смыслов, но как одно сплошное поле <sup>67</sup>. Отсюда же та избыточность стиля, которая заметна в барочных перифразах и плеоназмах футуристов, подобных плеоназму Хлебникова: «И кони скажут говорливо» [198, т. 2, 34].

Привнося в картину мира свойство сугубой однородности, представители барокко и футуризма уничтожали различие целого и части. При этом деталь либо репрезентативно замещала целое (ср. приведенное выше наблюдение В. Б. Шкловского), либо поглощалась целым. С последним обстоятельством правомерно связать ансамблевое построение литературных текстов барокко и футуризма (алфавитная организация разнородных частей в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого; жанровый статус коллективных сборников в период футуристического движения). Не исключено, что тот же стимул входил в ряд причин, которыми объясняются корпоративные веяния в культуре XVII и начала XX в., поощрявшей создание литературных

школ и тесных писательских товариществ. Однородный мир делался принципиально доступным для редукции: он мог быть описан с помощью замкнутого набора правил, как это предусматривали барочные методы художественного и научного творчества (по Декарту, «большое количество правил часто обусловливается невежеством ученых...» [57, 162]).

5. Для текстов барокко и футуризма обычны вводимые прямо в корпус литературного произведения указания на то, как оно построено. Стирание границы, существующей между сообщением и физическим контекстом коммуникации, было равносильно «исчезновению» среды, которая призвана проверять сообщение. Истинность художественного сообщения должна была удостоверяться истинностью кода, с помощью которого оно организовано<sup>68</sup>. Иными словами, допускались только такие способы литературной коммуникации, которые демонстрировали изощренность писательских навыков, технический артистизм автора. Впрочем, окраска кодов, которым следовали художники барокко и футуризма, была разной. В свете говорившегося выше о специфике семиотических предпосылок барокко и футуризма понятно, почему в литературе XVII в. код художественного сообщения был осознан как естественный, заранее данный автору, что нашло отражение в нормативности барочных риторик и поэтик, а в начале нашего столетия — как искусственный, утверждаемый самим писателем.

Рассекречивание кода велось с помощью различных средств. Величковский, например, предварял некоторые стихи описанием их формальной структуры. Д. Бурлюк графически выделял в стихах повторяющиеся созвучия (ср. графическую отмеченность анаграмм в поэзии барокко), а также «лейт-слова», т. е. элементы глубинных семантических структур, к которым мог быть свернут текст. Читатели, таким образом, знакомились не только с литературным текстом, но и с процессом его производства<sup>69</sup>. По убеждению Пастернака, «...лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении...» [147, 57].

Код переходил из разряда умопостигаемых в разряд непосредственно наблюдаемых данностей. Снятие антитезы сообщение — среда могло, таким образом, превращать восприятие художественного высказывания из умственного акта в некоторое подобие физической деятельности и подчинять усвоение

текста схеме стимул — реакция, лишенной каких бы то ни было посредующих звеньев. Поэтому литературное произведение получало черты апеллятивного сообщения, требующего от адресатов немедленного отклика: барокко канонизировало жанр просьб-посланий и проповедей, футуризм — агитационное искусство. Слово было оружием: эту метафору находим не только в известных стихах Маяковского, но и в недавно открытых поэтических «эпистолиях» так называемой «приказной» школы XVII в. (Петр Самсонов):

Шурмовати языком яко копием на ны поучаешься,  
крепко же и сами сопотив вас стати утверждаемься.  
[143, 265]

Адресат литературной коммуникации моделировался как ее непосредственный участник: словесная ткань стихов была диалогизирована<sup>70</sup>, пронизана риторическими оборотами; поэтической речи предназначалось кратчайшим путем вовлекать слушателя в коммуникативный процесс<sup>71</sup>. Мысль об исключительных правах, данных творцу знаковых ценностей, позволяла поэту барокко быть собеседником бога и сильных мира сего, а поэту-футуристу — собеседником и учителем человечества (Маяковский, Хлебников).

6. В заключение этой главы остается сказать о том, как искусство барокко и футуризма понимало человека в его персональном, социальном и родовом проявлениях.

Не должно удивлять, что в ту и другую эпохи смысл человека мог быть сведен к смыслу его имени, личного знака. По словам Сильвестра Медведева, обращенным к царевне Софье, «слично Софии выну мудрой жити, // да вещь с именем точна может быти» [162, 193]. Мотивация связи между именем и его владельцем — одна из версий такого подхода к человеку, при котором содержание личности совпадает с формой, в какой она выражает себя. Если же этого совпадения нет, значит, человек скрывает свой подлинный облик под маской. Симеон Полоцкий сетовал на то, что «художничее дело во чести хранится, // а лице естественно не честно творится» [165, 21]. Герой трагедии «Владимир Маяковский» был изображен «в домино и в маске темноты» [124, т. 1, 159]<sup>72</sup>.

В любой маске многообразие психических показателей сгущено в каком-либо господствующем признаке: маска предуга-

зывает фиксированность поведения — заставляет человека играть роль. Иначе: в маске индивидуальное подавлено социальным. Растворение личного начала в социальном бытии отражалось поэтами барокко (Симеон Полоцкий и др.) и футуризма (Маяковский) в мотивах вины и покаяния человека перед миром, так как покаяние приобщает «я» к «не-я», разрушает суверенность внутренней жизни. Овнешненный человек делал интимный быт публичным достоянием и как бы размыкал свои контуры («“я” для меня мало» [124. т. 1, 179]<sup>73</sup>), т. е. пребывал в экстатических состояниях: он отваживался на неслыханные просьбы, как Величковский, звавший Магдалину уступить ему место у ног Христа; он предрекал близкий конец мира, как Белобоцкий, или, подобно герою Маяковского, направлялся на штурм солнца<sup>74</sup>.

В то время как психическая жизнь подвергалась экстерниоризации, значимым в социальном существовании человека становилось то, что было воспринято как индивидуальное отклонение от нормы. Социальный факт обладал смыслом, если имел другую форму по сравнению с остальными слагаемыми этого ряда. Разумеется, русская литература XVII в. с ее «умеренностью» вовсе не оправдывала индивидуализм, если не считать редких памятников. Это, однако, не помешало Симеону Полоцкому описать в «Вертограде многоцветном» разнообразные виды поведения, колеблющего социальную стабильность, нарушающего общественный договор, и обратиться в «Комедии притчи о блудном сыне» к сюжету о сыновнем непослушании так же, как это сделали авторы повестей «О Савве Грудцыне» и «О Горе-Злочастии». Вместе с тем человек в литературе барокко — это не отчужденный человек в современном смысле. Скорее, наоборот, сама социальная норма отчуждена от ее носителей, переведена из серии культурных установлений в серию естественных данностей, безусловна. Природа — прообраз социального мироустройства:

Чрез лето пчелы тошно работают,  
сладкий из цветов мед людем собирают;  
Аще не хочет кая работати,  
не дадут в рой своем пребывати:  
Огрызше криле, вон ю извергают, —  
гражданом мира образ проявляют...  
[165, 15]



Натуралистическое понимание социальных структур сменилось в статьях и стихах футуристов отождествлением природного с индивидуальным: «Шествуя по лестнице Культуры, человек старался вытравить в себе все ему присущее, Природное... Он не развивал своего “Я”, своего лица...» [83,2]<sup>75</sup>. Если в эпоху барокко социальный обычай отчуждается от человека, то футуристами отчуждение было превращено в естественную норму общежития. Преобразование социальных отношений мыслилось Хлебниковым как раскол поколений, который узаконил бы педекратию — государство не признанной обществом молодежи. Социальная позиция лирического субъекта для всей футуристической поэзии — это позиция вне общества (например, «Облако в штанах», «Вот так я сделался собакой» Маяковского, «Гонимый — кем, почему я знаю?» Хлебникова, «Пиры» Пастернака; ср. тему сумасшествия в футуристическом искусстве и маски великих безумцев западноевропейского барокко — Дон Кихота и Гамлета — в стихах Маяковского и Пастернака). Мотивы социального отчуждения, проецируясь на художественную речь, входили в совокупность тех стимулов, которые подчиняли ее строй теории «самовитого слова». Отрываясь от референтов, речь замыкалась в себе, переставала служить средством социальной связи, что парадоксальным образом расходилось с теми прагматическими задачами, которые преследовала поэзия футуристов.

В искусстве русского барокко не существовало столь крайних форм «отчужденной» речи. Но и там в ходу было слово, намекающее на обстоятельства, известные кругу посвященных, — ученое, экзотическое и аллюзивное слово<sup>76</sup>. Оно могло толковаться не только иконически, но и в качестве многозначного, так что его референтное значение оказывалось лишь маской истинных смыслов. Короче, и барочное слово нередко тяготело к трансрациональности, к превращению в знак, не зависящий от предмета обозначения, т. е. в собственное имя и тем самым сочетало в себе противоречивые тенденции (ср. выше о мотивации связи имя — человек в поэзии барокко). Не случайно, что одно из стихотворений Величковского представляет собой перечень семидесяти двух собственных имен, а в теории Крученых собственное имя названо материалом «зауми» (ср. обсуждавшееся выше использование имен в «Облаке в штанах» или стихотворение Хлебникова «Усадьба ночью, чингисхань!»)<sup>77</sup>.

Человек барокко и футуризма, терявший индивидуальный

облик под ролевой маской и, в свою очередь, уклонявшийся от твердой роли в социальной жизни, находил себя как человек родовой<sup>78</sup>. Для Хлебникова

...Человек

Тоже двурукое государство

Шариков кровавых и тоже соборен<sup>79</sup>.

[198, т. 3, 20]

В XVII в. всечеловек пытался основать мировую религию. Феофан Прокопович, отвергая как несвоевременный проект богословов из Сорбонны о слиянии восточной и западной церквей, все же назвал такое намерение «достохвальным» [149, 41]. Поэты барокко обсуждали тему первородного греха, за который должен был расплачиваться каждый житель земли, и тему искупления первородного греха Христом, который был знаменательно назван в «Успенской драме» Дмитрия Ростовского «двойной единицей»:

...в лице едино сберет естеств двое:

Бога с человеком вместе совокупит;

та двойная единица род земной искупит.

(Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в., М., 1972, 174). Один из самых ожесточенных споров XVII в. — спор о пресуществлении святых даров — разгорелся вокруг таинства евхаристии, которое символизирует приобщение человека к родовому телу.

Список близких фактов было бы легко продлить, но ценнее упомянуть о том, что мировоззрение XVII в. и здесь не избежало парадоксов, о которых свидетельствует, в частности, старание старообрядцев удержать национальные традиции.

Всечеловек XX в., конструировавший универсальный язык, тем самым возрождал идею «lingua Adamica», свойственную барокко. По словам Крученых, «художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена» [91, 43]<sup>80</sup>. Речь, состоящая из новых имен, в соответствии с Хлебниковым, должна была отвечать социально-уравнительным целям: «...заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей» [198, т. 5, 236]. Поскольку, однако, сырьем для вселенских средств коммуникации, как говорилось,

выступал родной язык, постольку художественная система футуризма испытывала колебания, толкавшие ее то к этнической замкнутости, то к мысли о нивелировке национальных коллективов. Для братьев Бурлюков «...путь искусства — через национализацию к космополитизму» [195, 84]<sup>81</sup>.

Смешение категорий национального и интернационального было подтверждено в стилистике футуризма обращением поэтов этого лагеря к макароническим стихам (Маяковский), традиция которых берет начало в веке барокко (на русской почве — Симеон Полоцкий [134, 64]; ср. замечания о макаронической поэтике [126, 41—42]). Впрочем, появление макаронических форм в стихотворной культуре барокко было связано с тем, что эстетическое сознание XVII в. уравнивало различные естественные языки в их отношении к универсальному слову, творящему и организующему мир. Вразрез с этим футуристы использовали макаронический стиль, превращая национальный язык в универсальный (любопытно, что иноязычные вкрапления в «Бане» Маяковского напоминают по звучанию русские обороты речи). Как и во всех перечисленных выше случаях, это родство двух систем было родством противоположностей. Если прибегнуть к принципу барочного «остроумия», то можно сказать, что выросшая из парадокса эстетика барокко не потеряла этого качества и тогда, когда наша продолжение в истории.

## ЗНАЧИМОСТИ В РОЛИ ЗНАЧЕНИЙ

1. Если символистская художественная система поляризовалась по мере перехода от декадентской поэзии к творчеству Вяч. Иванова, Блока, А. Белого, то постсимволизм сразу же распался на два «диалекта», причем один из этих «диалектов» — футуристический — к тому же был в высокой мере децентрализован. Бесспорна связь между этим культурно-художественным расслоением и нарастающей общественной дифференциацией предреволюционного периода. Но для того чтобы в словесном искусстве могли увеличиваться центробежные силы, обязательна и внутренняя предрасположенность системы к этим процессам. По-видимому, ослабление структурной упорядоченности постсимволистского художественного ансамбля было вызвано тем, что семиотическая — концептуализующая и орга-

низирующая мир — деятельность понималась поэзией 1910-х годов как равная асемиотической. Поэтому в постсимволизме реже встречаются общие места, которые связывают структурный каркас системы, и распространены резкие индивидуальные отклонения от исходного преобразования. Недаром Мандельштам счел себя вправе укорять предшественников-символистов в том, что у них «...на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийцев» [120, 48].

Заметно, однако, что по сравнению с децентрализованным, предрасположенным к дивергентному развитию футуризм акмеизм был организован более сплоченно и имел больше признаков литературной школы в узком смысле слова или, во всяком случае, стремился их обрести. Но это никоим образом не должно наводить на прямолинейную мысль, что «Цех поэтов» — всего лишь филиация символистской системы. Уже при семантическом анализе самих названий двух главных групп постсимволистского движения бросается в глаза наличие синонимичности, пусть частичной. Имена «футуризм» и «акмеизм» сообща отсылают нас к понятию верхнего предела некоторой последовательности. В названиях обоих литературных течений непосредственная интуиция носителей системы подчеркнула значение эволюционной продвинутости, и это далеко не случайное совпадение запечатлело в себе изотопность разных версий постсимволистской поэзии. (Кстати, пущенный в широкий оборот термин «авангардизм», с которым акмеистская поэзия обычно не ассоциируется, не охватывает всей суммы родственных фактов в поэзии 1910-х годов и кажется менее удобным операциональным определением, чем историко-литературные понятия, выработанные участниками художественного процесса и отражающие самосознание поэтической эпохи.)

Та элементарная структура, к которой можно возвести поэзию акмеистов, должна быть представлена в виде одного из вариантов инвариантной трансформации, отрезавшей русскую поэзию 1910-х годов от символизма. Специфика акмеистской реакции на символизм состояла в том, что это движение трактовало содержание знака не в роли отдельной вещи, т. е. не как явление, втянутое в гомогенный ряд с замещаемыми посредством знаков объектами, но как иную субстанцию, равноправную по отношению к естественным сцеплениям фактов. Иначе говоря, сигнификативная материя — разного рода куль-

турные комплексы знаков — это, согласно акмеизму, нечто в себе и для себя существующее. Однако и футуристы, и акмеисты исходили при этом из той предпосылки, что содержание текстов лишено идеального характера, субстанционально по своей природе.

Параллелизм знака и обозначаемого предмета, конкурирующий с футуристической вещной утилизацией смысловых единиц, был безоговорочно сформулирован Мандельштамом: «...За чем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает... ту или иную предметную значимость...» [120, 91]. *Ср. также сочувственный отзыв Гумилева о Теофиле Готье: «Он последний верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни...» (Н. Гумилев, Собр. соч. в 4-х тт., т. 4, Вашингтон 1968, 394; далее цитируется это издание с указанием тома и страницы).* Таким образом, в противоположность футуристам участники акмеистского движения утверждали не слияние, а равновеликость естественных фактов и средств обозначения: литература становилась миром, который управлялся собственными законами, неподвластными внешним воздействиям. У Ахматовой внешняя действительность вдвигается в чувственный мир автора. В этой поэзии запечатлена только внутренняя реальность, внешняя же пропущена сквозь восприятие героини. Мир поэтессы — переживаемый, а не действенный (см. подробнее [169, 224]).

Замкнутый в себе знак, с точки зрения акмеистов, получал значение лишь в контексте культурной деятельности: порождение текстов для поэтов «Гиперборея» ассоциировалось по большей части с поддерживанием образцов, с таким накоплением культурных ценностей, когда происходит приложение нового к уже данному на оси художественного развития. Культуру нельзя пересоздать, но можно только изучить и продолжить. Потому-то объединение акмеистов и приняло вид литературной школы, участники которой направляли совместные усилия на овладение правилами, регулируемыми культурно-семиотические процессы, коллективно обсуждали нормы поэтического ремесла: «...акмеистом труднее быть, чем символистом» [4, 173].

Отбрасывая, подобно футуристам, тезис о двумирии («непоз-

*наваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать» [4, 174])* социофизической действительности, отказываясь познать надопытный мир и ставя под сомнение гносеологию символизма, акмеисты тем не менее признавали сугубо эстетическую значимость поэзии их предшественников, а также в особенности культуртрегерские заслуги символизма, выразившиеся «...в его учительстве, в его врожденной авторитетности, в патриархальной вескости и законодательной тяжести, с которой он воспитывал читателя» [120, 16].

Футуристическое же крыло постсимволистской поэзии казалось художникам «Гиперборея» слишком слабым, так как в футуристической продукции акмеисты подозревали нарушение незыблемых правил художественной кодификации, соблюдение которых считалось обязательным признаком любого текста, претендующего на включенность в культурную цепь. Полемика из «Гиперборея» (*Николай Гумилев*) свысока отрецензировал второй выпуск футуристического сборника «Садок судей»: «...В погоне за стилем упускаются из виду требования ритмики и композиции, и таким образом произведения не имеют той цельности, которая сделала бы их значительными» [47, 29].

Футуристы надеялись, что, обновляя означаемую сторону знаков, они вместе с тем обновляют и мир вещей (т. е. субстантивированных денотатов), живут будущим в настоящем. Для акмеистов же семиотическая активность тождественна не достижению будущего в настоящем, не перекройке социофизической реальности, но ценностному упорядочению действительности<sup>82</sup>.

Акмеизм опознавал вещную среду как частично или полностью «окультуренную», а свою художественную деятельность — как атрибутирование вещам их ценностных (десигнативных) свойств: «культура стала военным лагерем... Современник не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово — плоть и простой хлеб — веселье и тайна» [120, 6]. *У Гумилева в стихотворении «Современность» культура спроецирована в персонологическую реальность, личность совпадает с ее культурным прототипом:*

*Я так часто бросал испытующий взор  
И так много встречал отвечающих взоров,  
Одиссеев во мгле парходных контор,  
Агамемнонов между трактирных маркеров.  
[1, 163]*

Ценностное упорядочение современной реальности часто выражалось в том, что акмеисты усматривали в событиях настоящего исторические повторы. Современность воспроизводила собой уже готовые историко-культурные формы (пронизывающая все акмеистское творчество тема «вечного возвращения»), что позволяет объяснить тот интерес акмеистов к литературной цитате, который обычно отмечается.

Близко стоявший к акмеистам М. Кузмин превращал социальные факты в следствие литературных: «...Неизвестно, еще, влияла ли среда и современность на Достоевского, или наоборот. Я именно думаю, что наоборот» [97, 152].

Отклоняясь от символизма, участники «Цеха поэтов» полагали, что материальные тела отнюдь не маскируют собой чистые сущности. Вещи значат то, что они значат в повседневном обиходе, в элементарной культуре, их значение отождествлено с их назначением. Для Мандельштама выбранный в роли эталона «эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов... очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» [120, 40].

Поэтическая селекция, нацеленная на физический мир, открывала границы стихотворных произведений в первую очередь для изображения тех вещественных элементов действительности, которые получали какую-либо функциональную нагрузку в ходе культурной практики, иными словами, для описания артефактов или отприродных явлений, понятых как артефакты. Поэту предназначалось называть вещи, давать им имена и тем самым заносить их в регистры культурных ценностей. Одно из сознаний второго, менее привившегося названия акмеистского течения — «адамизм» — толковалось в «Цехе поэтов» как раз с позиций привнесения в мир культурных ярлыков: этот термин выражал «...многообещающее адамистическое стремление называть каждую вещь по имени» [45, 26].

Отсюда происходило повышение номинативности стихотворных текстов. В поэзии акмеистов увеличилась доля бытовой, «естественной» логики (ср. выше об Анненском). Это превращает их стихотворное искусство в поэзию с секретом: она рядится в традиционные эстетические формы или в формы, не слишком далеко оторвавшиеся от практического сознания, и подбирать ключи к ее знаковому механизму бывает труднее, чем объяс-

нять откровенные «странности» футуристического творчества. Стихи «гиперборейцев» опирались на функционально-бытовые ассоциации, которые обволакивают предмет, что влияло и на акмеистское отношение к естественному языку — носителю логики «здорового смысла»; его структурные пласты не подлежали трансфигурации, к которой призывал футуризм. «...Умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе» [96, 6], — призывал один из учителей акмеистов, М. Кузмин, в разошедшейся на цитаты статье «О прекрасной ясности».

В свете говорившегося о футуристическом намерении реорганизовать мир и об акмеистском стремлении к систематизации действительности можно было бы описать словесное искусство первого типа в терминах, соотнесенных с понятием информации, а творчество акмеистов связать с понятием негэнтропии: *ср. поэму Гумилева «Дракон», имитирующую миф о превращении хаоса в космос* (иначе: мера неопределенности в системе vs. мера упорядоченности в системе). Тогда станет ясным, почему в одном случае растворявшийся в социофизической реальности естественный язык определялся в качестве материала поэтической речи) как информационно избыточный (ср. выше об устранении избыточных языковых элементов — знаков препинания, синтагматических индексов и пр. — в стихах футуристов), а в другом — как энтропийное явление, требующее не переупорядочения, но доупорядочения, достройки. Поскольку стихотворная речь представляет собой максимум структурной организованности, постольку именно она была воспринята акмеизмом в роли речевого эталона: «...стих есть высшая форма речи...» [4, 160].

В отличие от футуристов акмеисты мыслили идеальные компоненты знака не как материю<sup>83</sup>, но как форму. В статье Мандельштама «Утро акмеизма» читаем: «...Если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли... Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием... Логос требует... равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом, как с материалом творчества, легкомысленно выбросил



его за борт...» [107, 46—47]. Гипостазирование значений в роли форм, вызванное опредмечиванием абстрактных признаков физических явлений, предусматривало возможность систематизации этих явлений на конкретно-чувственной основе и заставляло акмеистов отдавать предпочтение не знакам с концептуальным содержанием, которые были обиходными в поэзии символизма, но по преимуществу знакам, отражающим физический контакт человека с миром. При этом первое место среди чувственных данностей могли захватывать наименее популярные в символистской среде тактильные ощущения:

Пять материков, пять океанов  
Дано моей Матери, и я пятью  
Лучезарными зеркалами в душу волюю  
Солнечный ветер млечных туманов.

Приниженное искусствами Осязанье,  
Ты царственной остальных пяти:  
В тебе амеб студенистое дрожанье  
И пресмыкающихся склизкие пути.

*М. Зенкевич «Пять чувств» [48, 16]*

2. Если воспользоваться терминами Ф. де Соссюра, то можно сказать, что в практике акмеистов происходила подмена собственно значений значимостями семиотических единиц. Свой семантический вес знак получал главным образом внутри знаковых совокупностей, обладавших статусом второй реальности, а не в проекции на объект. Слово начиналось смыслом именно в контексте произведения<sup>84</sup>.

Художественные тексты замыкались в себе; «крепостная зависимость» [120, 42] между словом и обозначаемым предметом была подавлена зависимостями внутри расположения слов<sup>85</sup>. Если у футуристов смысловый эффект не мог быть достигнут за счет подстановки синонимов, то поэзия акмеизма, ввиду того что одним и тем же обозначаемым предметам приписывались разные семантические признаки, допускала установление эквивалентности между знаками (ср. активную переводческую деятельность Гумилева, Зенкевича, Лозинского и других акмеистов). Более того, даже знаки, входящие в разные синонимические ряды естественного языка, попадая в сходные контексты, ста-

новились для акмеистов равнозначными. Поскольку слово — с точки зрения акмеистской семиотической доктрины — полностью меняло значение в зависимости от смыслового окружения, постольку в стихах «Гиперборея» увеличились пропорции окказиональной семантики, определяемой факультативными связями лексических единиц; стихотворение могло представлять собой подыскивание имени для какого-либо явления, влекущее за собой внутритекстовую перекодировку значений:

...Соломка звонкая, соломинка сухая,  
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,  
Сломалась милая соломка неживая,  
Не Саломея, нет, соломинка скорей...

Нет, не соломинка в торжественном атласе,  
В огромной комнате над черною Невой,  
Двенадцать месяцев поют о смертном часе,  
Струится в воздухе лед бело-голубой.

Декабрь торжественный струит свое дыханье,  
Как будто в комнате тяжелая Нева.  
Нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье —  
Я научился вам, блаженные слова.

[121, 101—102]

Герметизации стихотворного текста отвечал излюбленный акмеистами балладный строй произведений, подразумевавший завершённое развертывание сюжетного действия. События, вызывавшие рождение стихотворного текста, могли перемещаться у Мандельштама из области называемых и отображаемых в область подразумеваемых — текст становился самостоятельной реальностью, которая не имела выхода во внетекстовой мир<sup>86</sup>. В этом же ракурсе следует рассматривать *рекомендации Гумилева, касающиеся формального «совершенства» текста и недопустимости «исправления» словесных последовательностей [4, 185]*, — любая перегруппировка структурных элементов произведения по синтагматической оси заново распределяет связи, относительные значения (значимости) лексических величин, принятые за абсолютные значения.

В противовес футуристически настроенным поэтам у акмеистов цитация чужих стихов скрыта, цитаты заполняются новыми окказиональными смыслами, текст ориентирован на другие

тексты так, чтобы замыкать их значения в собственной структуре. Об этом свидетельствует, в частности, вывод Г. А. Левинтона, изучавшего литературные цитаты в «Грифельной оде» Мандельштама: «Здесь сложный комплекс ассоциаций не позволяет дать прямой интерпретации цитат, видимо, здесь это понятие вообще мало применимо, так как речь идет не об отдельных цитатах, а о создании некоего языка, внутри которого семантические связи могут определяться литературными ассоциациями» [104, 53]<sup>87</sup>. *Ср. наблюдение исследовательницы стихов Г. Иванова: «Поэзия Георгия Иванова наполнена цитатами, аллюзиями и намеренными поэтическими отзвуками» (Irina Agushi, The Poetry of Georgij Ivanov. — Harvard Slavic Studies, Vol. V, Cambridge, Mass., 1970, p. 118). Это обилие замаскированных ссылок на чужие тексты в стихах Г. Иванова и других акмеистов лишний раз свидетельствует о «культурологическом» характере поэзии «Гиперборея»<sup>88</sup>.*

Герметичность акмеистских текстов и их обязательная прикреплённость к уже существующему списку литературных смыслов — свойства взаимообусловленные: убывание денотативных связей художественных знаков активизирует связь используемых семиотических единиц вдоль по литературному ряду. Активность дальнедействующих литературных зависимостей могла результироваться в повышенном традиционализме акмеистской поэзии, которая в отдельных случаях отдавала сугубое предпочтение канонизированным стихотворным формам. *Понятно, почему Адамович, например, выступал против неточных рифм:*

*Так на заре веселой дружбы с Музой  
Неверных рифм не избегает слух.  
И безрассудно мы зовем обузой  
Поэзии ее бессмертный дух.  
Но сердцу зрелому родной и нежный  
Опять сияет образ дней живых,  
И точной рифмы отзвук неизбежный  
Как бы навеки замыкает стих.*

(Г. Адамович, *Чистилище*, Пб., 1922, 69; то же — в его статье: *Два слова о рифме*. — В альм. *Цех поэтов*, кн. 3, Пгр., 1922, 51 и сл.). В конце 1910-х — начале 20-х годов эти тенденции сформируют движение тех петроградских поэтов, которым было присвоено имя «неоклассиков» (К. Вагинов и др.) и в котором следует узнать одно из поздних ответвлений акмеизма. Наряду с

цитатами, обретающими многозначность за счет того, что они совмещали в себе сразу несколько ценностно упорядоченных и маскирующих друг друга источников, в поэзии акмеистов нашли место и безадресные ссылки на стилистические и семантические стереотипы текстов культуры. Если футуризм проявлял интерес к нетрадиционным жанровым образованиям, то поэты «Гиперборея», напротив, стремились ввести свое творчество в русло устойчивых жанровых традиций, ощутимо разграничивая, в частности, лирику и эпос, которые обычно смешивались в искусстве «гилейцев».

Исходная трансформационная программа акмеизма, благоприятствуя, с одной стороны, отображению мира артефактов, с другой — поощряла художественный захват таких блоков реальных событий, которые были осознаны как расположенные за чертой культуры. Явления этого порядка, попадая в поле поэтического структурирования мира, тем самым вдвигались и в рамки культуры. Эта обратимость акмеистской подсистемы оторвала от основного корпуса поэтов «Гиперборея» так называемых левых акмеистов (Нарбут, Зенкевич). Их стилистика была повернута в сторону современного речевого материала, находящегося под пометами просторечий и вульгаризмов, вплоть до слов, табуированных обществом<sup>89</sup>. Левые акмеисты приблизились к антиэстетизму кубофутуристического толка. Приведу стихи Мандельштама и Нарбута, где один и тот же метафорический узел (луна — кровь) трансформационно развязан прямо противоположными способами — в первом случае с помощью литературных ассоциаций, во втором — присутствует антиэстетическое задание:

Я не слышал рассказов Оссиана,  
Не пробовал старинного вина;  
Зачем же мне мерещится поляна,  
Шотландии кровавая луна?  
[121, 74]

Сравни:

Луна, как голова, с которой  
Кровавый скальп содрал закат,  
Вохрой окрасила просторы  
И замутила окна хат.  
[46, 13]

Видя в знаке независимый аналог фактической реальности, акмеисты надеялись обнаружить законы семиотического мира, изоморфные законам естественной среды. Мандельштам третирует критику и рекомендовал передать ее роль науке о литературе: «Критики, как произвольного истолкования поэзии, не должно существовать, она должна уступить место объективному научному исследованию — науке о поэзии» [120, 16].

Ясно, что варьирование свойств, вменяемых предметам и событиям по ходу речи, тесно зависит от ситуации общения, в связи с чем в акмеистской поэзии обострилась проблема читателя, которой не существовало для футуристов, предназначавших поэтическую продукцию для массового усвоения. Акмеисты моделировали читателя в качестве некоторой уникальной величины. Он должен быть изоморфен поэту, овладевать правилами, по которым строил сообщение его отправитель. Пренебрежения аудиторией в символистском духе у акмеистов не наблюдалось, так как в этом случае художественное сообщение потеряло бы статус второй реальности<sup>90</sup>. Мандельштам, который руководствовался подбором окказиональных значений, мыслит читателя случайным и неопознанным, но тем не менее обязательным: «...Поэзия, как целое, всегда направлена к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Только реальность может вызывать к жизни другую реальность» [120, 25].

Тип поэта, культивируемый акмеистами, как и в футуристическом кругу, являл собой прежде всего профессионала, однако мастерство измерялось в пропорциях того прежнего художественного опыта, которым овладевал писатель. Символистско-футуристическая традиция житнетворчества была расштатана акмеизмом, который отслоил быт от художественного текста. Акмеизму в малой степени свойственны попытки провести экспансию литературы во внетекстовую реальность; житейская подоплека художественного произведения, как уже говорилось, часто оказывалась тщательно законспирированной. Литературный быт акмеистов отличало незначительное число игровых моментов, освобождающих поэтическую личность от норм обычного поведения (ср. эпатаж футуристов); напротив того, маркированный характер имела усиленная этикетность.

Перечень литературных фактов, следующих из предположе-

ния о структуре того трансформационного плана, по которому развивалась поэзия акмеистов, нетрудно было бы продолжить. Но для работы, которая не покушается на исчерпывающую полноту историко-литературного исследования, сказанного достаточно.

Обобщая наблюдения, хотелось бы подчеркнуть, что те структурные рубежи в течении литературы, которые прежде всего и бросаются в глаза исследователю, не могут служить препятствием для осознания художественной истории как процесса, как неиссякаемого потока трансформаций, как становления<sup>91</sup>.

### **К ОСНОВАНИЯМ ДИАХРОННОЙ ПОЭТИКИ. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРЕСУППОЗИЦИИ**

Итак, рассмотрение поэтических явлений в этой книге было призвано свидетельствовать, что морфогенез художественного смысла зиждется на наличествующей в нашем сознании антиномии плана выражения, плана содержания и плана референции (понимаемого как мыслительная сущность). Конкретно-исторические признаки художественных систем логически выводимы из элементарных глубинных структур, смена которых движет литературу по оси необратимого времени. При этом межсистемный трансформационный механизм имеет ту же формальную основу, что и трансформационный механизм, производящий внутрисистемную (персональную) дифференциацию художественной семантики. Их качественное различие состоит в том, что в первом случае какой-либо вид отношений между означающими — означаемыми — обозначаемыми распространяется на весь литературный ансамбль в целом. Можно говорить поэтому о таких типах литературных систем, которые образованы по символическому, аллегорическому и тому подобным принципам, перечисленным в главе «Классы тропов и семантических фигур. Типология текстов»<sup>1</sup>.

Каждый из этих принципов охватывает то, что Э. Панофски называл мегапериодами (например: Возрождение/барокко, классицизм/романтизм и т. д.). Размежевание внутри «мегапериодов» эстетической истории целесообразно представить в виде

инверсии (если  $p$ , то  $q \rightarrow$ , если  $\sim p$ , то  $\sim q =$  отрицание первоначального высказывания). Допустим, романтизм предполагал, что существует эмпирический мир, который есть мир таких знаков, где релевантна связь означаемых (сущностей) и обозначаемых (явлений). Тогда первоначальная по отношению к романтизму система классицизма должна была, напротив, исходить из релевантности связи между означаемыми и обозначаемыми в таком мире знаков, который есть эмпирический мир. Изменение соотношения планов выражения, содержания и референции равносильно тому, что одни из них становятся актуальными, а другие — инактуальными для эстетического сознания эпохи. Будучи искомой, актуальной величиной, тот или иной компонент сигнификации призван заместить собой аналогичный компонент в уже сложившейся картине мира, отождествляемой с социофизической средой, т. е. низводимой до степени эмпирического объекта. Тем самым открывается возможность для перенесения свойств опытной реальности на мир речи, устанавливается эквивалентность между замещающими и замещаемыми компонентами сигнификации.

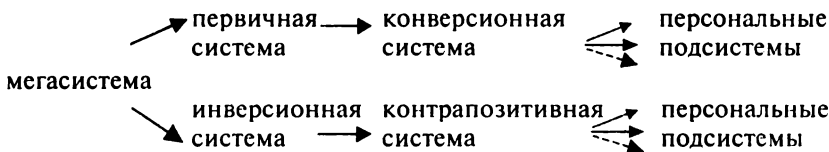
Естественно считать, далее, что диалектические изменения внутри первоначальной и инверсионной систем<sup>2</sup> — это, соответственно, результаты конверсии в первом случае (если  $q$ , то  $p =$  смена направления в первоначальном высказывании) и контрапозитивной операции — во втором (если  $\sim q$ , то  $\sim p =$  реконверсия инверсии). Так, символизм являет собой инверсионную (сравнительно с реализмом XIX в.) систему смысла. Семиозис раннего символизма — декадентства — определяется формулой: если релевантна связь означающих и означаемых, то существует такой опытный мир, который представляет собой мир знаков. Контрапозитивная доктрина собственно символизма, в противоположность декадентству, утверждает, что если существует такой эмпирический мир, который есть мир знаков, то оказывается релевантной связь означающих и означаемых. Вот почему для старших символистов познавательный акт субъективен по своей природе, направлен от индивида, владеющего знаковыми ценностями, к фактическому бытию. Вот почему, с другой стороны, для младших символистов знаковость фактического бытия имеет объективный характер, поиск связи между означающими и десигнатами задан художнику внешним окружением. Поэт, освобождающий объектную зави-



симость между планами выражения и содержания, усмотренными в опытном мире, перестает быть только поэтом, превращается в «демиурга».

Нужно учесть, что все четыре системы, входящие в какую-либо мегасистему, обычно тяготеют к синхронной полярности. Этим свойством обладал и тот трансформационный план, по которому начала развиваться ранняя постсимволистская поэзия. Постсимволизму в целом как первоначальной системе художественного смысла присущ такой перенос признаков социофизической среды на семиотическую, когда искомыми сделались одни денотативные величины. Эта глубинная программа допускала двоякое прочтение. Овеществление объема значения словесного знака, с одной стороны, могло вызывать сведение классов объектов, на которые указывают знаки естественного языка, к единичным реалиям опытного мира. С другой стороны, классы обозначаемых объектов могли разбиваться на непересекающиеся подмножества; таким образом, любое слово становилось полисемантическим. Возникавшее в первом случае одно-однозначное соответствие между знаками и экземплярами фактической реальности было свойственно футуристическому сознанию и влекло за собой растворение словесно-художественных единиц в вещественном окружении. Именно поэтому слово стало «главным протагонистом» футуристической поэзии, результаты которой парадоксальным образом сблизилась с эстетическими результатами прямо противоположной футуризму системы литературного барокко. Участники же «Цеха поэтов» видели в знаковых явлениях, которые вступали в много-многозначное соответствие с социофизическими явлениями, обособленные от фактической реальности, замкнутые в себе образования. Для акмеистов семиотическая активность была равносильна включению знака в уточняющий его значение культурный контекст, равносильна процессу внутриязыкового или межязыкового перевода.

На основании сказанного можно следующим образом схематизировать эволюцию литературных ансамблей смысла:



Диахронные трансформации, создающие семиотический фундамент литературных систем, подвергаются вторичным преобразованиям, за счет которых ответвляются и относительно изолируются индивидуальные семантические системы. Развертывание художественной системы во времени следует мыслить как дополнение некоторого множества вторичных трансформационных результатов за счет новых трансформаций. Дополняясь, всякая система отрицает самое себя: она живет самоотрицанием, и как только дополнение оказывается невозможным из-за того, что превращения смысла уже исчерпаны (актуализованы), она начинает репродуцироваться. Повторения стабилизируют художественную систему, указывают на то, что повторяется (т. е. на самих себя), отчего семиотический потенциал системы резко убывает, а знак становится синтаксическим знаком в первую очередь. Теряющее смысл обречено на гибель. Но отмирающие системы могут еще длительное время активно влиять на сознание, которое, судя по всему, вовсе не является гомогенным образованием. Многие ошибки, сопровождающие описания эстетических структур, возникают потому, что семиотическая концепция одной системы излагается в терминах другой — предшествующей или последующей — системы. Ошибки в гуманитарном исследовании — это следствие компромисса между старым и новым, это изъян такого рода, когда движущемуся во времени объекту присваиваются качества неизменяющейся структуры.

Изучение художественного семиозиса вынуждает поставить вопрос о том, в чем разница поэтических и непоэтических (например, повседневных) форм смысла.

Чтобы отграничить поэтическую картину мира от моделей, формируемых практическим сознанием, полезно обратиться к понятию подразумеваемого речи, или пресуппозиции (= отношение между двумя ансамблями фактов, которые мы имеем в виду и тем самым считаем коммуникативно значащими, но ко-

торые не получают эксплицитного выражения в речи)<sup>3</sup>.

Вопрос о литературной пресуппозиции обсуждался еще в 20-е годы XX в. школой М. М. Бахтина, хотя сам термин здесь и не всплыл — его место было заполнено перекочевавшим из аристотелевской логики понятием энтимемы (= риторический силлогизм; умозаключение, при котором одна из посылок подразумевается). «Каждое жизненное высказывание, — читаем в одной из работ этой школы, — является объективно-социальной энтимемой. Это как бы “пароль”, который знают только принадлежащие к тому же самому социальному кругозору» [38, 251]. Что касается словесного искусства, то «поэтическое произведение, — продолжает автор, — не может опираться на вещи и события ближайшего окружения как на нечто само собой разумеющееся, не вводя даже ни единого намека на них в словесную часть высказывания» [38, 257].

Итак, пресуппозиция практического высказывания — это обстоятельства фактического мира, в которых как бы растворяются семантические категории, организующие реальность. С такой точки зрения и изучается обычно пресуппозиция в лингвистике: «Пресуппозиция предложения — это те условия, которым должен удовлетворять мир, для того чтобы предложение обладало буквальным смыслом. Таким образом, если что-то не удовлетворяет такому условию применительно к некоторому предложению S, то либо S вовсе не обладает никаким смыслом, либо оно понимается каким-то небуквальным способом, например, как шутка или метафора» [262, 45].

В практических сообщениях, где объем предметно-материальной пресуппозиции максимален, категориальная сеть, охватывающая действительность, стабилизируется и коснеет. В противовес этому словесное искусство, если следовать за М. М. Бахтиным, стремится отобразить сам жизненный контекст высказывания, становится речью о предметно-материальной пресуппозиции, о предпосылках и обстоятельствах высказываний и начинает соперничать с эмпирическим миром. Именно в этом аспекте нужно мыслить определение словесного искусства как приобщающей речи, которая конструирует свой объект<sup>4</sup>. Если в повседневной коммуникации мир объясняет речь, то в литературном творчестве речь объясняет рождение речи (тогда как в научных текстах речь объясняет мир). Иначе говоря, в литературных произведениях универсальные категории сознания (про-

странство, время, причинность и т. д.) не формализуются (не становятся преимущественно грамматическими категориями), как в обычном общении, но выступают в качестве объектов художественного высказывания. Поэтому, чтобы описать литературный текст, требуется ввести его конкретные значения в абстрактные смысловые классы.

Разумеется, различные роды художественной речи неодинаково удалены от практической коммуникации<sup>5</sup>. Видимо, ближе всего к последней располагается лирика, для которой характерна смысловая «недоговоренность»: по определению Б. А. Ларина, «можно считать всеобщим и постоянным свойством лирики в мировой литературе — семантическую осложненность» [101, 73]. Не исключено, что из-за этого тесного соседства с формами повседневной речи лирика столь настойчиво тяготеет к стихотворным жанрам, метрическая организация которых обеспечивает дифференциацию лирической и обыденной моделей мира (в противоположность эпическому повествованию, в меньшей мере нуждающемуся в формализованных показателях своего особого речевого статуса). Сравнительно широкий объем лирической пресуппозиции выражается, в частности, в том, что время акта лирической речи совпадает со временем изображаемых событий, почему сообщения этого типа, согласно Цв. Тодорову, основываются «...на симметрии, на повторе (на пространственном порядке), тогда как беллетристика покоится на отношениях причинности (логический порядок) и последовательности (темпоральный порядок)» [295, 144].

Если приведенные здесь суждения о пресуппозиции справедливы, то тогда становятся ясными те причины, которые обуславливают специфичный процесс семиозиса поэтических систем. Соотношение планов выражения, содержания и референции в словесном искусстве способно меняться и тем самым стимулировать литературную эволюцию как раз вследствие того, что художественная речь, будучи речью о пресуппозиции практических высказываний, о категориях бытия, утверждает эквивалентность своего мира и социофизической реальности. Установление такой эквивалентности допускает прямой и обратный обмен свойствами между знаковой средой и естественной средой. В каждый исторический период этот перенос свойств знаков на вещи и свойств вещей на знаки порождает особую форму толкования каких-либо компонентов сигнификации, вхо-

дящих в триаду планов выражения, содержания и референции. Отсутствие итеративности в поле действия диахронных трансформаций также зависит от приобщающего характера поэтической коммуникации, где значение знака детерминируется традицией, а не только предметно-материальным контекстом. Релевантной для поэзии остается, стало быть, так называемая синтагматическая пресуппозиция: подразумеваемое художественной речи есть то, что предшествует ей на исторической оси.

## ПРОБЛЕМЫ ПОРОЖДЕНИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Ниже будет предпринята попытка выяснить еще недостаточно исследованный в научной литературе процесс порождения универсальных семантических категорий, благодаря существованию которых, собственно, и удается описывать различные художественные системы с помощью одного и того же метаязыка.

Логически эта часть работы, посвященная рассмотрению того смыслового материала, который трансформируется по мере литературной эволюции, должна была бы предшествовать обзору результатов и способов диахронных трансформаций. Но от такой композиции книги пришлось отказаться, так как выдвигаемая в дальнейшем изложении гипотеза носит предварительный характер и далека от исчерпывающей полноты. Комплектование словаря семантических универсалий — чрезвычайно трудоемкая задача. Цель предлагаемых здесь заметок, которые призваны служить введением в концептуальные схемы мотивологии, или категориальной поэтики, заключена лишь в том, чтобы бегло наметить правила составления этого словаря, но отнюдь не в том, чтобы дать его сколько-нибудь завершенную картину.

Регистрация устойчивых смысловых образований не могла основываться на простом сопоставлении литературных текстов, совокупность которых являет собой множество, всегда откры-

тое для новых подстановок. Поскольку мы не в состоянии перебрать все тексты, чтобы затем классифицировать извлеченные из них универсальные смыслы, постольку описание семантических категорий и их производных должно было строиться по дедуктивному принципу. Важным условием, которому обязана удовлетворять дедуктивная модель устройства, ответственного за производство универсальных семантических категорий, является автоматизм вывода этих категорий из элементарных исходных структур, т. е. итеративность правил, задающих способ перехода от смысловых структур предшествующего уровня к смысловым структурам последующего уровня<sup>1</sup>. Вышестоящие концепты, таким образом, будут входить в состав нижестоящих концептов, каждый из которых представит собой очередную ступень в конкретизации (сужении объема) универсальных значений. Выполнение такого условия гарантирует внутреннюю стройность и простоту теории смыслопорождения, а также отсутствие произвольных пропусков в списке семантических универсалий<sup>2</sup>. Проверка же истинности генеративной теории может быть произведена эмпирическим путем при сравнении метаязыка для описания категорий и языка-объекта.

Соответственно с уже приводившимся (см. стр. 94) представлением мотива как связи между узлами в словаре смысловых универсалий разграничивается «узловая» семантика (имена классов объектов) и модальная семантика (предикаты, связи между классами объектов)<sup>3</sup>. Как будет показано ниже, каждая из модальностей согласуется с несколькими «узловыми» значениями, расположенными на той же, что и она, ступени смыслопорождения. Это и позволяет, вообще говоря, удостоверить справедливость гипотезы о выводе универсалий применительно к именам классов объектов. В зависимости от того, под знаком какой модальности развертывается текст или его отрывок, писатель отбирает согласующиеся с ней «узловые» значения. И наоборот, передвижение от одной модальности к другой автоматически влечет за собой преобразования «узловой» семантики. Иными словами, выдвигаемая гипотеза открывает возможность для того, чтобы определить закономерности семантических ассоциаций, организующих какую-либо литературную картину мира. Что касается истинности вывода модальных категорий, то она подтверждается следующим образом: поскольку в обсуждаемой ниже гипотетической схеме смысло-

порождения модальности вступают в отношения следования и тем самым получают линейную упорядоченность, постольку эта упорядоченность должна быть обнаружена и в синтагматике литературных произведений (ср. «функции» В. Я. Проппа).

Изучение универсальных компонентов смысла подразумевает, что, по существу дела, речь пойдет о семантическом эффекте как таковом. Мы менее всего склонны задумываться в быту над тем, почему мы владеём смыслом, раз смысл не отделим от нас. Мы способны легко согласиться с необходимостью расшифровки смыслов, к которым утрачен ключ, которые по меньшей мере непривычны и далеки от повседневного обихода. Но анализ семантического эффекта как такового может наткнуться на преудубжденное восприятие. Эта естественная преудубжденность питается столь свойственным нам стремлением объяснить загадочное, пропуская привычное. Вот что пишет в этой связи Н. Хомский о грамматической «компетенции», но фактически о всякой «компетенции», в том числе и смысловой: «Как носители языка мы располагаем огромным количеством данных. Именно по этой причине легко попасть в ловушку и поверить, что, собственно, нечего и объяснять, что, какие бы организующие принципы и лежащие в основе механизмы ни существовали, они должны быть «даны» точно так же, как даны сами наблюдаемые факты. Нет ничего более далекого от истины, чем такое утверждение, и попытка точно охарактеризовать систему правил, которую мы освоили и которая позволяет нам понимать новые предложения и производить новые предложения в каждом подходящем случае, должна быстро рассеять любое догматическое заблуждение по этому поводу» [201, 37].

1. Допустим, что процесс порождения модальностей<sup>4</sup> обусловлен попеременным применением двух логических операций: исключаящей дизъюнкции и отрицания исключаящей дизъюнкции (нон-дизъюнкции).

Тогда на первой стадии этого процесса какая-либо позитивная значимость ( $V$ ), конкретное содержание которой для вывода модальностей иррелевантно, будет контрастировать с ее отрицанием: ( $V$ )  $\vee$  ( $\sim V$ ). На второй стадии возникнет родовая (синкретическая) значимость, нейтрализующая контраст позитивно-го/негативного смыслов: ( $V$ )  $\bar{\vee}$  ( $\sim V$ ) = ( $\pm V$ ). На третьей — значимость, исключаящая родовую и указывающая на исчезновение как положительного семантического содержания, так



и противосмысла:  $(\pm V) \vee (V_0)$ . Эти четыре значимости<sup>5</sup> являются исходным материалом для формирования текстовых модальностей. Результат нон-дизъюнкции  $(\pm V) \bar{\vee} (V_0)$ , снимающей противопоставление родовой значимости и ее отрицания, правомерно уравнивать с рядом взаимно-дополнительных конъюнкций, объединяющих попарно четыре фундаментальные ценностные величины. Получаемые таким образом десять производных величин выступают как модальности первого порядка.

1.1. Нулевая модальность отражается в конъюнкции  $(V_0) \wedge (V_0) = (V_0)$ . Это пустая аксиологическая связь, знаменующая собой отсутствие всякого семического содержания — позитивного, негативного или синкретического.

1.2. Модальность «появляться»<sup>6</sup> сопрягает нулевую и негативную значимости:  $(V_0) \wedge (\sim V)$ . Я появляюсь, следовательно, я не тождествен как себе, так и другому, и я тождествен «не-я» (имею место, будучи не идентифицированным в качестве «я»).

1.3. Онтологическая модальность «быть» дополнительна в отношении предиката «появляться» подобно тому, как последний дополнителен по сравнению с нулевой модальностью, откуда:  $(\sim V) \wedge (\pm V)$ . Я есть, следовательно, я тождествен «не-я» и я тождествен себе и «не-я» (другому). Мой противосмысл (т. е. контрадикторный смысл) и его нейтрализация свидетельствуют, что я есть. Быть ценностью — значит иметь антитезу и не совпадать с ней.

1.4. Интенциональная модальность «хотеть» будет выглядеть как  $(\pm V) \wedge (V)$ . Я хочу, следовательно, я тождествен себе и «не-я» и я тождествен себе. Желание аннулирует оппозицию негативного/позитивного смыслов и утверждает позитивную значимость. Короче, интенциональная модальность не открывает места выбору.

1.5. Императив «долженствовать» предусматривает, что если какая-то позитивная ценность объединена с самой собой, то она необходимо является самой собой:  $(V) \wedge (V) = (V)$ . Я должен, следовательно, я уравниваю себя со смыслом, который не будет моим отрицанием.

1.6. Когнитивная модальность «знать» соответствует двойке элементов  $(V) \wedge (\sim V)$  и синтезирует значимости, наделенные положительным и отрицательным зарядами. Я знаю, следовательно, я тождествен себе и я тождествен «не-я». Компетентность приобщает меня к противоположности, если угодно, к

миру, оставляя самим собой.

1.7. Отрицательная модальность  $(\sim V) \wedge (\sim V) = (\sim V)$  указывает на то обстоятельство, что явление отождествляется с фактом, который его исключает.

1.8. Виртуальной модальности «мочь» вторит формальная запись  $(V) \wedge (V_0)$ . Я могу, следовательно, я тождествен себе и не тождествен себе и другому. Положительно окрашенное семическое содержание и его нулевой коррелят означают, что возможность дает мне шанс актуализовать себя.

1.9. Актуальную модальность «действовать» (фактитив) закономерно осмыслить как слияние родовой сущности и ее антитезы:  $(V_0) \wedge (+ V)$ . Я действую, следовательно, я не тождествен себе и другому и я тождествен себе и другому (я выражаю себя, выхожу за свои контуры).

1.10. Посессивная модальность «обладать» подразумевает конъюнкцию  $(\pm V) \wedge (\pm V) = (\pm V)$ . Я обладаю, следовательно, я тождествен себе и «не-я».

Отношения следования между этими конъюнкциями таковы, что модальность «хотеть» имплицитно такие предикаты, как «долженствовать», «знать» и «мочь». Поэтому:

$$\begin{aligned} & (V_0) \rightarrow ((V_0) \wedge (\sim V)) \rightarrow ((\sim V) \wedge (\pm V)) \rightarrow ((\pm V) \wedge (V)) \rightarrow \\ & \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} (V) \\ ((V) \vee (\sim V)) \rightarrow (\sim V) \\ ((V) \wedge (V_0)) \rightarrow ((V_0) \wedge (\pm V)) \rightarrow (\pm V) \end{array} \right. \end{aligned}$$

Переведу условную нотацию цепочки модальностей в словесную запись:

Нулевая модальность  $\rightarrow$  «появляться»  $\rightarrow$  «быть»  $\rightarrow$  «хотеть»

$$\rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{«долженствовать»} \\ \text{«знать»} \rightarrow \text{отрицательная модальность} \\ \text{«мочь»} \rightarrow \text{«действовать»} \rightarrow \text{«обладать»}^7 \end{array} \right.$$

Последовательность модальностей первого порядка опознается в качестве праобраза (архетипа) сюжетного текста, как такового. На этом уровне порождения модальностей происходит разграничение жанровых ассоциаций текстов (если понимать жанр не только как диахронную, но и как ахронную величину)<sup>8</sup>. Жанровая классификация может быть поставлена в зависимость от того обстоятельства, какая пара альтернативных модальностей выбрана создателем литературного сообщения на роль доминирующей (ср. выше о доминирующих ценностно-смысловых оппозициях в персональных художественных подсистемах).

Так, сюжет волшебной сказки и ее поздних повествовательных аналогов<sup>9</sup> обусловлен господствующим положением модальной оппозиции «мочь»/»действовать». Те блоки сказочного смысла, которые А.-Ж. Греймас и отечественные исследователи из группы Е. М. Мелетинского [127, 90 и сл.] называют «испытаниями», по существу дела, как раз и представляют собой переходы от виртуального к актуально данному. «Испытать» — значит выяснить, способна ли некоторая возможность трансформироваться в факт.

Вслед за К. Бремоном [24, 109] подчеркну, что всякая сказочная возможность по мере повествования выступает либо как реализуемая, либо как нереализуемая:

Возможность → { Актуализация  
vs.  
Инактуализация

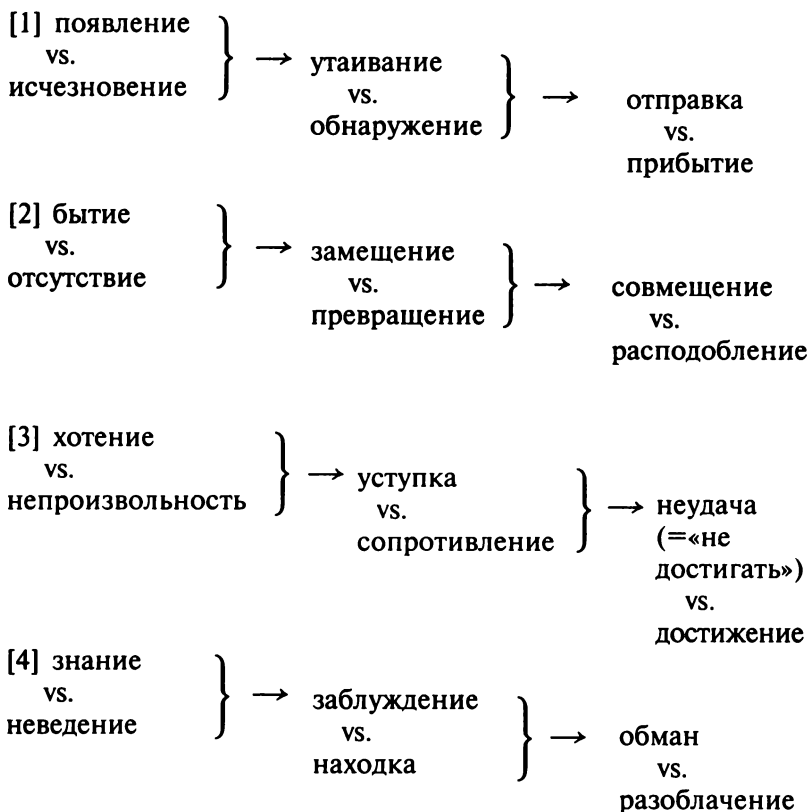
Однако вряд ли стоит соглашаться с К. Бремоном и в том, что перевод виртуального в актуальное/инактуальное характеризует сюжетное развитие всех без исключения литературных текстов. Следует думать, что, например, существует такой тип повествования (назову его «авантюрным»), где доминирующими модальностями будут:

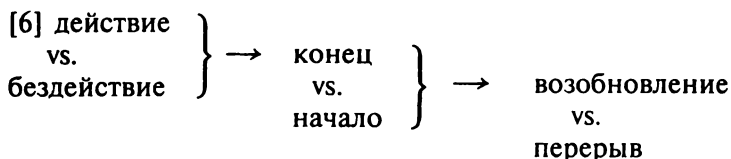
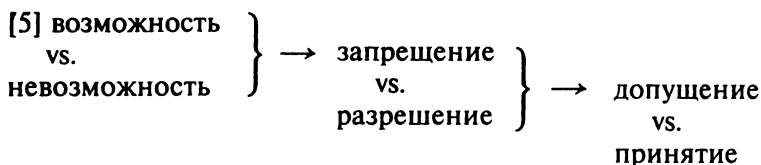
Появление → { Бытие  
vs.  
Отсутствие

Сказочный сюжет выглядит как семантическое движение от появления ценности к обладанию таковой, отрицанию или идентификации (долженствованию) ценности, причем на каждом шаге этого движения происходит актуализация либо инактуа-

лизация виртуального события. Отправная же точка «авантюрного» сюжета — модальность «хотеть», открывающая ряд предикатов, каждый из которых может предполагать сдвигивание с идеями появления, существования или отсутствия какой-либо ценности; этот ряд завершается теми же тремя модальностями, что и цепь сказочных «испытаний»<sup>10</sup>.

2. Модальности второго порядка порождаются в результате тех же процедур (исключающая дизъюнкция — отрицание исключающей дизъюнкции), с помощью которых производятся и модальности первого поколения. Покажу это в словесной записи<sup>11</sup>:

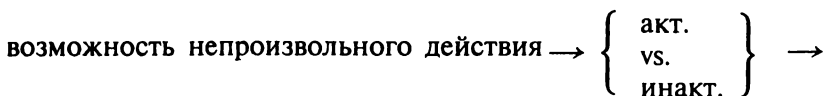




На уровне предикатов второго порядка оказывается возможным наметить не только модальные различия между жанрами, но и различия между отдельными произведениями внутри ассоциаций текстов. Чтобы подтвердить это суждение, вернусь к рассмотрению сюжетной структуры волшебной сказки.

Ритм сказочных «испытаний», в рамках которых виртуальное трансформируется в актуальное/инактуальное, отображается в следующей схеме:

[1] «Предварительное испытание» (результат этого «испытания», если он не инактуализуется, состоит в том, что сказочные персонажи попадают в ситуацию, которая исключает наличие выбора: неизвестно, куда исчезла царская дочь, куда идти изгнанному, где искать невесту и т. п.):



[2] «Квалификационное испытание» (встреча с волшебным помощником):

возможность утаивания → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность замещения → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность уступки → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность ошибки → { акт...  
vs.  
инакт... } →

[3] «Основное испытание» (бой и победа героя):

возможность обнаружения → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность превращения → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность сопротивления → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность находки → { акт...  
vs.  
инакт... } →

[4] «Дополнительное испытание» (погоня или узурпация найденных героем ценностей):

возможность отправки → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность совмещения → { акт.  
vs.  
инакт. } →

возможность безрезультатного действия	→	{	акт. vs. инакт.	}	→
возможность обмана	→	{	акт... vs. инакт...	}	→

[5] «Триумфальное испытание» («испытание на идентификацию», апофеоз героя и наказание узурпатора):

возможность прибытия	→	{	акт. vs. инакт.	}	→
возможность расподобления	→	{	акт. vs. инакт.	}	→
возможность достижения цели	→	{	акт. vs. инакт.	}	→
возможность разоблачения	→	{	акт... vs. инакт...	}	→

Итак, сказка создается за счет взаимодействия модальностей первого порядка «мочь»/«действовать» с модальностями второго порядка в той очередности последних, которую предполагает процесс смыслопорождения как процесс повторяющихся операций дизъюнкции и нон-дизъюнкции. Что касается «исходной ситуации» сказочного текста, то она в полном виде выглядит как цепочка модальностей первой ступени: «появляться» → «быть» → «хотеть» → («знать») → «мочь» → «действовать», а в сокращенном виде чаще всего как двойной мотив со связками «появляться» и «быть». Приведу один из развернутых вариантов сказочного вступления, несколько упростив комментарий: «В некотором царстве, в некотором государстве <поскольку модальность “появляться” содержит в себе идею неопределенности, постольку этот мотив должен быть опознан как свертывание предикативной структуры со связью “появляться” в атрибутивную конструкцию<sup>12</sup>> жили-были старик со ста-

рухой <“быть”>; детей у них не было <“отсутствовать”>; этот мотив попадает в структуру “исходной ситуации” из следующей части сказочного сюжета; о трансформациях модальной семантики см. ниже>. Говорит раз старик <“знать”>: «Старуха, поди, купи репку <“хотеть”> — за обедом съедим <“мочь”>». Старуха пошла, купила две репки, одну кое-как изгрызли <утроенная актуализация>...» (Афанасьев, № 141).

Указанные здесь правила построения сказочного сюжета не являются жесткими. Наряду с этими правилами, которые выступают как норма формирования сюжетной структуры, необходимо ввести дополнительные правила трансформации модальностей. Правила трансформации действуют и в сфере сказочного жанра и в других жанровых областях, универсальны по своей природе, ахронны. В силу этих правил приводившаяся гипотетическая схема сказки преобразуется в серию разновидностей инвариантной сюжетной конструкции и в отдельные экземпляры сказок. Трансформации модальностей делятся на три типа в соответствии с тремя аспектами реализации любой знаковой системы, а именно: на собственно-семантические, прагматико-семантические и синтактико-семантические. Все типы трансформаций регламентируются одними и теми же логическими отношениями — совпадением, пустым пересечением, включением и непустым пересечением множеств. Эти отношения вводятся в теорию порождения модальностей не на операциональной основе — они имплицитуются самим ходом генерирования четырех фундаментальных значимостей и последовательности предикатов первого порядка.

Собственно — семантические трансформации. Совпадение модальностей  $A=B$  даст в текстовой реализации двусмысленное использование предикатов (смешение). Амбивалентные ситуации часто возникают в финальных сценах сказок. Например, результативное действие (угощение) оказывается в то же самое время безрезультатным. Пустое пересечение модальностей  $A \cap B = \emptyset$  представляет собой вырождение предикатов; наиболее подвержена редукции в сказке «исходная ситуация»; нередко из сказочного мира выпадают также модальности «дополнительного» и «триумфального испытаний». Вырожденные предикаты часто заменяются специализи-



рованными знаками синтагматической зависимости, компенсирующими разрыв сюжетной цепи, как это показали В. Я. Пропп, рассматривавший сказочные «осведомления» [155, 65—67], и С. Ю. Неклюдов, изучавший «чудо» в былине [136, 156—158]. Обычно заместителем аннулированных синтагм в повествования служит мотив появления. Под включением модальностей  $A \subset B$  закономерно понимать склеивание предикатов, принадлежащих к разным модальным парадигмам или к взаимно противоположным ячейкам одной парадигмы. Например: в «предварительном испытании» возможность отсутствия бывает трансформирована в запрещение отсутствия (ср. проповедскую функцию запрета) благодаря склеиванию виртуальной модальности и ее отрицания. На пересечении модальностей  $A \cap B$  основывается такая аналитическая процедура, в итоге которой из предикатов вычитаются (вычитание) составные элементы. Например: в «квалификационном испытании» вслед за уступкой может идти не ошибка, но констатация каких-либо знаний героя (допустим, ссылка на его этическую компетентность), что идентифицируется как: «зablуждаться»  $\cap$  «не знать» = «знать».

**Прагматико—семантические трансформации.** Понятие прагматики подразумевает наличие интерпретатора семантической структуры, а понятие прагматических трансформаций смысла — те или иные процессы отрицания совместности модальных категорий, что результируется в эффекте обманутого ожидания (соответственно семантические трансформации суть те или иные процессы отрицания несовместности модальностей). Прагматические преобразования описаны К. Бремоном [24, 110—111], который различает три разновидности таковых. Сюда входят: «вереница» (например: возможность достижения цели → актуализация достижения цели → возможность разоблачения лжегероя → актуализация разоблачения лжегероя); «врастание» (возможность достижения цели → возможность разоблачения лжегероя → актуализация разоблачения лжегероя → актуализация достижения цели); «чересполосица» (возможность достижения цели → возможность разоблачения лжегероя → актуализация достижения цели → актуализация разоблачения лжегероя). В «веренице» нетрудно распознать

пустое пересечение (независимость) предикативных единиц повествования; «врастание» расшифровывается как включение (односторонняя зависимость) предикативных единиц; «чересполосица» — как результат непустого пересечения (обобщенной зависимости) модальностей, когда за частью одной сюжетной синтагмы следует часть другой. Поскольку существует и четвертое логическое отношение — совпадение, постольку к «веренице», «врастанию», «чересполосице» требуется присовокупить «мультипликацию» синтагм (обычный случай в сказке — утроение).

**Синтактико—семантические трансформации.** В основе синтаксических связей лежит отношение следования. Поэтому совпадение antecedента и консеквента в случае синтаксических трансформаций будет тождественно конверсии предикативных звеньев: если  $p$  подразумевает  $q$ , то и из  $q$  следует  $p$ . Пустое пересечение antecedента и консеквента есть инверсионная реорганизация модальной цепи («если  $\sim p$ , то  $\sim q$ ):  $p$  включает в себя пустое множество, импликация отрицается. Включение явится здесь как прямой сюжетный порядок синтагм («если  $p$ , то  $q$ »). Наконец, непустое пересечение слагаемых импликации — это не что иное, как изменение направления в инверсии, т. е. контрапозитивный сюжетный порядок («если  $\sim q$ , то  $\sim p$ )<sup>13</sup>.

Благодаря собственно-семантическим, прагматико-семантическим и синтактико-семантическим трансформациям модальностей сюжетная структура обретает ту гибкость, которая компенсирует автоматизм смыслопорождения, деавтоматизирует его, позволяет приспособлять смысл к изменяющимся социальным условиям эстетической коммуникации. Трансформации модальных категорий создают почву для бесконечного варьирования и конкретизации предикатов на уровне поверхностных семантических образований, например: уступка+обладание=«отдавать», достижение (цели)+обладание=«захватывать» и т. д.

3. Примером интерпретации (проверки) всего сказанного о формировании и трансформациях модальностей послужит тот же самый простейший сказочный текст (Афанасьев, № 113), который был взят за образец для анализа В. Я. Проппом [155, 86—89]:

[1] «Жили старичок со старушкою; у них была дочка да сынок маленький.

[2] — “Дочка, дочка! — говорила мать.

[2a] — Мы пойдем на работу,

[3] принесем тебе булочку, сошьем платьице, купим платочек;

[4] будь умна,

[5] береги братца,

[6] не ходи со двора”.

[7] Старшие ушли,

[8] а дочка забыла, что ей приказывали;

[9] посадила братца на травке под окошком,

[10] а сама побежала на улицу, заигралась, загулялась.

[11] Налетели гуси-лебеди,

[12] подхватили мальчика,

[13] унесли на крылышках.

[1] «Исходная ситуация», свернутая в мотив со связью «быть»; вырождение; мультипликация.

[2] «Осведомление», замещающее вырожденные модальности; появление (речи).

[2a] Возможность исчезновения.

[3] Возможность замещения (компенсации) = возможность отсутствия  $\subset$  возможность бытия; склеивание, утроение.

[4] Возможность неведения; «будь умна» = «не будь глупа».

[5] Возможность произвольного действия.

[6] Запрещение отсутствия = возможность отсутствия и невозможность отсутствия; модальности

[4]—[6] расположены в обратном порядке (конверсия).

[7] Актуализация исчезновения.

[8] Актуализация неведения.

[9] Актуализация произвольного действия.

[10] Актуализация отсутствия; утроение; модальности [8] — [10] расположены в обратном порядке, симметричном расположению модальностей [4]—[6]; эти группы предикатов находятся в отношении «чересполосицы»; «предварительное испытание» не выдержано.

[11] Появление = утаивание  $\cap$  исчезновение; вычитание; здесь и далее модальность «появляться» занимает место на стыке между различными группами предикатов.

[12] Возможность утаивания.

[13] Актуализация утаивания; модальности [11]—[13] открывают цикл «квалификационного испытания», в которое «врастают» мо-

[14] Пришла девочка,

[15] глядь — братца нету! Ахнула,  
кинулась туда-сюда — нету!

[16] Кликкала, заливалась слезами,  
причитывала, что худо будет от  
отца и матери, —

[17] братец не откликнулся!

[18] Выбежала в чистое поле;

[19] метнулись вдалеке гуси-лебеди

[19a] и пропали за темным лесом.

[20] Гуси-лебеди давно себе дур-  
ную славу нажили, много шкоди-  
ли и маленьких детей крадывали.

[21] Девочка угадала, что они  
унесли ее братца,

[22] бросилась их догонять. Бежа-  
ла, бежала,

[23] стоит печка.

[24] — “Печка, печка, скажи, куда  
гуси полетели?”

[25] — “Съешь моего ржаного пи-  
рожка, скажу”.

[26] — “О, у моего батюшки пше-  
ничные не едятся!”

[27] Печь не сказала.

дальности, склеенные из предика-  
тов «предварительного» и «ос-  
новного испытаний».

[14] Возможность обнаруженного  
исчезновения; смешение (исчез-  
новение может быть обнаружено  
героиней в результате прибытия).

[15] Актуализация обнаруженного  
исчезновения; мультипликация.

[16] Возможность возвращения =  
«мочь» + «превращение»  $\subset$  «отсут-  
ствие»; утроение.

[17] Инактуализация возвраще-  
ния.

[18] Возможность невольного со-  
противления.

[19]—[19a] Сочетание модальностей  
«появляться» и «исчезать», присут-  
ствующее в этих мотивах, указы-  
вает на инактуализацию невольного  
сопротивления; смешение.

[20] Возможность догадки =  
«мочь» + «не знать»  $\subset$  «отыски-  
вать»; утроение.

[21] Актуализация догадки; мо-  
дальности [14]–[21] образуют «ве-  
реницу».

[22] Возможность обнаружения;  
утроение; эта модальность, заим-  
ствованная из «основного испы-  
тания», будет неоднократно воз-  
никать в дальнейшем, связывая,  
как и модальность «появляться»,  
серии предикатов.

[23] Появление, возобновляющее  
прерванное «квалификационное  
испытание», ср. [11]–[13]

[24] Возможность замещения.

[25] Возможность уступки.

[26] Инактуализация уступки.

[27] Инактуализация замещения в

[28]—[38] (Героиня встречается с яблоней и речкой).

[39] И долго бы ей бегать по полям да бродить по лесу,

[40] да, к счастью, попался еж;

[41] хотела она его толкнуть,

[42] побоялась наколоться

[43] и спрашивает: “Ежик, не видал ли, куда гуси полетели?”

[44] — “Вон туда-то!” — указал.

[45] Побежала —

[46] стоит избушка на курьих ножках,

[47] стоит-поворачивается.

[48] В избушке сидит баба-яга, морда жилиная, нога глиняная;

[49] сидит и братец на лавочке;

[49а] играет золотыми яблочками.

[50] Увидела его сестра,

[51] подкралась,

[52] схватила

форме утаивания; смешение; серия [24]—[27] имеет характер «врастания».

[28]—[38] Утроение модальностей [22]—[27], которому сопутствует редукция инактуализованного замещения.

[39] Возможность ошибки; мультипликация.

[40] Появление в данном случае подразумевает инактуализацию ошибки; смешение.

[41] Возможность сопротивления = возможность уступки  $\cap$  возможность безрезультатного действия; вычитание.

[42] Инактуализация сопротивления.

[43] Возможность замещения.

[44] Актуализация замещения; модальности [39]—[44] расположены в обратном порядке.

[45] Возможность обнаружения.

[46] Появление; мотивы [45]—[46] повторяют сочетание мотивов [22]—[23].

[47] Превращение; возможность превращения свернута в предшествующем мотиве в атрибутивную конструкцию.

[48] Возможность сопротивления.

[49] Возможность находки.

[49а] Комментарий В. Я. Проппа: «Золото — одна из постоянных деталей искомого персонажа» [155, 88]; развертывание атрибутивной конструкции в предикативную.

[50] Актуализация обнаружения.

[51] Актуализация сопротивления.

[52] Актуализация находки; «основное испытание» представляет собой несколько деформирован-

[53] и унесла;

[54] а гуси за нею в погоню летят:

[55] нагонят злодеи, куда деваться?

[56] Бежит молочная речка, кисельные берега.

[57] — “Речка-матушка, спрячь меня!”

[58] — “Съешь моего киселика!”

[59] Нечего делать, съела.

[60] Речка ее посадила под бережок,

[61] гуси пролетели.

[62] Вышла она,

[63] сказала: “Спасибо” —

[64] и опять бежит с братцем,

[65]—[81] (Героиню спасают яблоня и печь).

[82] Гуси полетали-полетали, покричали-покричали

[83] и ни с чем улетели.

[84] А она прибежала домой,

[85] да хорошо еще, что успела прибежать,

[86] а тут и отец и мать пришли».

ную «чересполосицу».

[53] Актуализация отправки; возможность отправки редуцирована.

[54] Возможность совмещения.

[55] Возможность безрезультатного действия героини.

[56] Появление.

[57] Возможность обмана.

[58] Возможность уступки.

[59] Актуализация уступки; мотивы [58], [59] заимствованы из квалификационного «испытания»; «вращание».

[60] Актуализация обмана.

[61] Возможность безрезультатного действия антагонистов.

[62] Возможность вторичной отправки.

[63] Инактуализация сопротивления.

[64] Актуализация вторичной отправки.

[65]—[81] Утроение; контрапозитивный относительно [23]—[38] порядок мотивов.

[82] Инактуализация совмещения.

[83] Безрезультатность действия антагонистов; с синтаксической и прагматической точек зрения «дополнительное испытание» являет собой достаточно запутанную картину: оно выглядит как «чересполосица», осложненная «вращающимися» и обратной последовательностью модальностей.

[84] Прибытие героини.

[85] Инактуализация разоблачения.

[86] Прибытие родителей; финальное «испытание» вырождено.

Результаты этого разбора внушают надежду, что заданные здесь правила порождения и перерождения модальностей позволяют распознавать модальную окраску практически всех мотивов, которые встречаются в сказочных текстах. Таким образом, предлагаемая модель порождения сказочных предикатов может считаться более сильной, нежели модель, разработанная В. Я. Проппом<sup>14</sup>.

Определение сказочных «функций» было выполнено В. Я. Проппом с антропоцентрических позиций («Под функцией понимается поступок действующего лица...» [155, 25]), что, вообще говоря, угрожает смещением логической формы смысла и содержания смысла<sup>15</sup>. В. Я. Пропп, далее, исходил из мысли о строго ограниченном наборе «функций» и жестком порядке их следования. Однако ограничен не инвентарь «функций», но инвентарь правил, с помощью которых порождаются сказочные предикаты. Как известно, «никакая таксономия (наблюдаемых) структур... не позволяет описать все возможные литературные тексты, порождаемые с помощью простой комбинации различных правил» [237, 100]. Задавая семантическую характеристику сказки а ргіогі, мы тем самым избавляемся от необходимости генетического объяснения связей между ритуально-мифологическими комплексами (посвятительная церемония), сказками и повествованием нового времени; изоморфизм этих семиотических образований может быть истолкован как одно из проявлений универсальной структуры смысла (сознания)<sup>16</sup>.

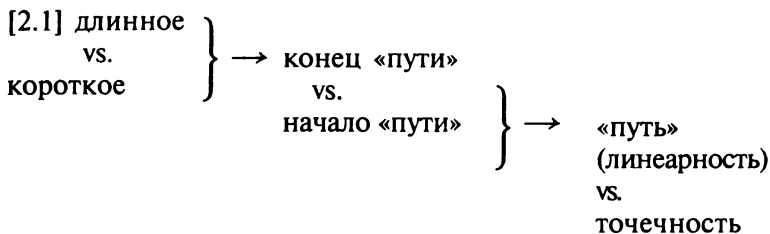
4. Формирование смыслов, отправляющих нас к классам предметов, протекает аналогично процессу генерирования семантических связей между этими классами. Но если применительно к порождению модальностей содержание отправных значимостей, вступающих в отношения дизъюнкции/нон-дизъюнкции, оставалось несущественным, то теперь значимости должны быть превращены в значения, причем будет закономерно расшифровать  $V$  как понятие субъекта, а  $\sim V$  — как понятие объекта. Тогда модальностям первого порядка могут быть сопоставлены следующие «узловые» категории (далее — категории).

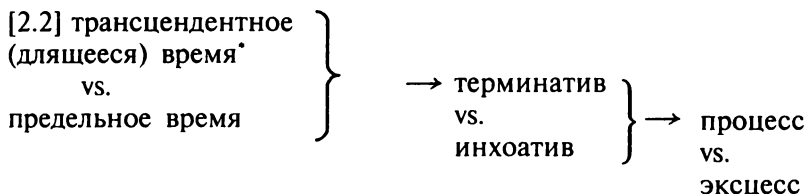
Появлению соответствует такой  $x$ , который не тождествен субъекту и объекту и тождествен объекту: эта конъюнкция равносильна утверждению асимметричности объекта отно-

сительно субъекта (направленность объекта). Предикату «быть» удовлетворяет идея экстерииоризации субъекта, т. е. такой  $x$ , который тождествен объекту и тождествен сдвоенному элементу «субъект + объект». Интенциональной модальности отвечает категория интерииоризации объекта (= такой  $x$ , который тождествен элементу «субъект + объект» и тождествен субъекту). Связь «знать» коррелирует с довербальным образом эквивалентности субъекта и объекта (идея порядка), потому что в данном случае  $x$  тождествен субъекту и тождествен объекту. С возможностью согласуется семантический «узел», который опознается как представление об асимметричности субъекта относительно объекта (направленность субъекта) и который тождествен субъекту и не тождествен объединению субъекта и объекта. Наконец, в одной ячейке смысловой сети вместе с модальностью «действовать» расположится образ трансцендентности (протяженность) — иными словами, такой  $x$ , который не тождествен сочетанию «субъект + объект» и одновременно тождествен этому сочетанию.

Добытые таким путем категории, как и солидаризованные с ними модальности, рассыпаются на подкатегории второго поколения. С другой стороны, всякое значение первого порядка способно сливаться с любым другим значением того же уровня смыслопорождения. Допустим, композиция из протяженности и порядка даст понятие пространства, сочетание протяженности и направленности объекта — понятие времени и т. п. Сужение объема этих фундаментальных для нашего сознания смысловых величин происходит в результате их последовательного объединения с каждой из подкатегорий второго поколения и создания спектра пространственных, временных и других значений, благодаря которым оказывается возможным охватить семантическую структуру какого-либо литературного текста. Примером здесь послужат топологические и темпоральные смыслы, получаемые при взаимодействии понятий пространства и времени с составляющими таких рядов, как [1] «направленность объекта» и [2] «протяженность» (ср. модальности, производные от предикатов «появляться» и «действовать»):







Было бы нетрудно показать, что «узловые» смыслы, входящие в разные ряды значений, но производимые на одном и том же шаге семантического алгоритма и подпадающие, таким образом, под рубрику одной и той же модальности, вступают друг с другом в ассоциативные связи, ввиду чего вывод «узлов» может быть верифицирован по ходу анализа текстов. Если обратиться под этим углом зрения к примерам [1.1] и [1.2], то станет ясно, почему на всем протяжении литературной истории тема исчезновения во времени (смерти) регулярно ассоциируется с темой пространственного удаления (отъезда, отплытия, ухода и пр.). Важно, однако, подчеркнуть, что практика смыслопорождения не только дедуктивна, но и индуктивна: атрибутирование конструктивно задаваемых отвлеченных семантических признаков каким-либо реалиям социофизического мира происходит опытным путем. Вот почему было бы заблуждением надеяться, будто научная дедукция обладает столь большой разрешающей мощностью, что становятся излишними описательные методы литературной науки. Абстрактное моделирование способно продемонстрировать те формы, которые обретает в тексте смысл, и не в силах предсказать, какие исторические реалии наполнят формы смысла индивидуальным содержанием. Один и тот же художественный смысл бывает сопряжен с разными обозначаемыми предметами, воплощается неадекватно в произведениях разных писателей в зависимости от общественного и индивидуального опыта художника.

Формализация смыслопорождения, предполагающая, в частности, переплетение тем смерти и удаления в пространстве, вряд ли объяснит, почему в финальных сценах «Преступления и наказания» это пространственное перемещение предстает в словах Свидригайлова, который готовится к самоубийству, как путешествие в Америку. Реалии, включаемые в зону действия

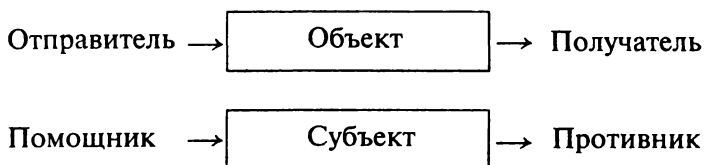
---

\* См. анализ этого времени на грамматическом и транслингвистическом уровнях в [123].

того или иного абстрактного смысла (элементы «словаря действительности», если воспользоваться выражением А. К. Жолковского), могут быть заданы лишь эмпирически составленным списком.

Подобно предикативным значениям, категории и их последовательности подвергаются в процессе текстового воплощения разного рода трансформациям, которые подчинены тем же закономерностям, что и модальные преобразования. Перед тем как перечислить теоретически допустимые трансформации категорий, кратко остановлюсь на понятии повествовательного актанта (=участник сюжетного действия на уровне глубинных семантических структур); это понятие поможет проиллюстрировать те превращения «узловых» смыслов, которые будут рассмотрены ниже.

Согласно известной модели А.-Ж. Греймаса, повествовательные актаны (в частности, персонажи волшебной сказки) делятся на шесть классов [251, 180]<sup>17</sup>:



Кажется правдоподобным, что категория актанта возникает благодаря слиянию таких отправных категорий, как «экстериоризация субъекта» и «интериоризация объекта». В случае если это предположение справедливо, пары Субъект—Объект, Отправитель—Получатель и Помощник—Противник будут соответствовать исходным шагам в производстве модальных парадигм, зависящих от предикатов «хотеть», «знать» и «мочь». Отсюда вытекает, что схема А.-Ж. Греймаса должна быть дополнена другими актантами, которые коррелировали бы с модальностями «появляться», «быть», «действовать» и их производными<sup>18</sup>, в том числе актантами антитезами Младший — Старший (появление — исчезновение), Свой — Чужой (бытие — отсутствие) и Участник — Свидетель (действие — бездействие). Сделав это отступление, удобно вернуться к вопросу о преобразованиях «узловой» семантики.

Среди собственно-семантических трансформаций необходимо различать контрастную замену (совпадение несомме-

стных элементов; ср. превращение потенциальных Помощников героини в ее Противников в сказочном тексте, разобранным выше; ср. еще превращение Своего — дворянина — в Чужого, которое претерпевает центральный персонаж такой восходящей к сказке повести, как «Капитанская дочка»: э л л и п с и с (замещение элемента и антиэлемента нулем; неверно, что  $x$  или  $\sim x$ ; ср. мотивы отсутствия каких-либо сказочных персонажей, допустим, родителей героя — Старших, что обычно ощущается, по словам А.-Ж. Греймаса, как драматизм повествования [251, 183—185]); с о в м е щ е н и е (включение признаков одного из двух несовместных элементов в множество признаков другого; в сказке женский персонаж, играющий роль греймасовского Объекта, может принимать на себя также функцию Отправителя, посылающего героя на выполнение «трудных задач»); с о г л а с о в а н и е (непустое пересечение несовместных элементов, при котором они обмениваются неполными наборами присущих им признаков; волшебное повествование склонно вменять признаки Свидетеля как героине, так и узурпатору сказочных ценностей).

Прагматико-семантические трансформации категорий и их производных делятся на следующие виды: п о в т о р е н и е (совпадение; мультипликация совместности; ср. эстафету сказочной помощи — передачу функций Помощника от одного лица к другому); р а с щ е п л е н и е (совместные узлы становятся несовместными, их пересечение пусто; к этому случаю относится такая перефразировка сказочного сюжета, когда испытаниям подвергаются ряд персонажей); п р о в е д е н и е ч е р е з р а з н о е (включение; один совместный элемент имплицитруется другим; например: Помощник вручает герою волшебный предмет или сообщает ему о чудесном средстве); д о б а в л е н и е (у совместных значений появляется общая часть; целое больше простой суммы частей; в сказках к двум братьям — Старшим — добавляется третий — Младший, герой и Помощник(и) ищут еще одного Помощника и т. п.).

Последний класс трансформаций — семантико-синтаксический (преобразования следования). К этому классу принадлежат: п е р е в е ш и в а н и е (конверсия) «узлов» (например, женский персонаж — Объект — ищет героя — Субъекта); п о д а ч а (инверсия слагаемых импликации; отсутствие героя влечет за собой выход на сцену лжегероя — Антисубъекта; герой, таким образом, не просто занимает положенное ему место в сюжете,

но как бы рождается на глазах участников повествования); раз-  
вертывание<sup>19</sup> («естественный» порядок «узлов»; движение  
смысла от концептов с широким объемом значения, скажем, от  
«исходной ситуации» к основному корпусу сказочного смысла);  
трагедия (контрапозитивный порядок следования; отрица-  
ние предшествующего значения сопровождается сменой направ-  
ления описываемого действия и вызывает обычно комический  
эффект<sup>20</sup>; ср. тему «медвежьей услуги» — помощи с нулевым  
исходом; в одном из циклов афанасьевских сказок, № 397—399,  
шуты пытаются подражать товарищу, который плеткой «выле-  
чил» мнимо умершую жену: «Шуты говорят: “Продай плетку!”  
— «Купите». — “Много ли возьмешь?” — “Триста рублей”. Шуты  
отсчитали деньги, взяли плетку, ступай с ней в город: видят —  
везут богатого покойника, они кричат: “Стой!” Остановились.  
“Мы оживим покойника!” Раз стегнули плеткой — покойник не  
шевелится, в другой раз — тоже, в третий, четвертый, пятый —  
покойник все не шевелится. Тут их, сердешных, забрали и давай  
самих драть...»<sup>21</sup>).

Внутритекстовая связанность смыслов осуществляется двоя-  
ким образом: в одном случае когерентность текста обеспечива-  
ется таким семантическим развитием, которое изменяет модаль-  
ные значения, но не выходит за рамки той или иной парадигмы  
«узловых» значений; в другом — каждый последующий сегмент  
литературного произведения удерживает модальные признаки  
предыдущих отрывков, но варьирует имена классов объектов<sup>22</sup>.  
При этом ахронные трансформации смысла получают добавоч-  
ные оттенки, взаимодействуя, во-первых, с теми семантически-  
ми преобразованиями, которые сопутствуют переходу от плана  
содержания к планам выражения и грамматической манифеста-  
ции<sup>23</sup>, а во-вторых, с диахронными преобразованиями. Каждая  
трансформация модальных и «узловых» категорий так или иначе  
ретрансформируется в исторически различных семиотических  
системах и тем самым втягивается в процесс развития смыс-  
ла: наряду с универсальными категориями возникают вариатив-  
ные специфические категории [56, 19], обусловленные одним из  
возможных соотношений означающих — означаемых — обозна-  
чаемых (см. главу «Барокко и футуризм»).

Надо думать, что в дальнейшем, по мере привлечения ши-  
рокого литературного материала и более строгой формализации  
смыслопорождения, будут скорректированы, пересмотрены или

отброшены многие из тех утверждений, которые содержатся в этом рабочем наброске теории семантических универсалий. Для уточнения уже высказанных предположений было бы важно довести до конца решение сформулированных здесь задач (составление полного списка универсальных «узловых» значений, исчерпывающая ахронная типология жанровых схем и пр.) и поставить новые вопросы, как общие (например, универсальная семантика в художественных и научных текстах), так и частные (например, корреляции между преобразованиями модальностей и категорий). Наконец, следовало бы выяснить, является ли обсуждавшийся путь генерирования значений с помощью операций дизъюнкции/нон-дизъюнкции действительно единственно возможным или же у этой модели существует более продуктивная альтернатива. Однако хотелось бы надеяться, что вполне вероятная уязвимость выдвинутой выше модели не вызовет у читателей сомнений в правомерности самого исследования семантической «компетенции», как бы ни было это непривычно для классического (описательного) литературоведения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Введение

1. Хотя современная гуманитарная мысль и выступает против логоцентризма и универсализма (см., например [236, 41 и сл.]), все же нельзя сказать, что эта тенденция захватывает ее целиком; ср. хотя бы разграничение «генотекста» и «фенотекста», проводимое Ю. Кристевой [265].

2. Ср., например, доводы Дж. Стейнера, возражающего против литературоведческих приложений универсалистской концепции языка в духе Н. Хомского и, соответственно, отстаивающего в сфере словесного искусства гипотезу лингвистической относительности Сепира — Уорфа [289].

3. Автор пользуется случаем, чтобы поблагодарить А. М. Панченко и Л. З. Сову за ценные замечания по рукописи этой работы.

### Глава 1

1. Ср.: «До конца всеохватывающая историческая поэтика, или история языка, является суперструктурой, основанной на серии следующих одно за другим синхронных описаний» [255, 352].

2. Не исключено, впрочем, что синхронное описание способно давать частную историческую информацию [70, 56].

3. Об эволюционном истолковании понятия трансформации см. [182, 84 и сл.]. Обоснование общесемиотической (в том числе и литературоведческой) трактовки трансформационной теории дано в [264, 37 и сл.], где подчеркнуто, что внедрение трансформационного метода в семиотику превращает ее в диалектическую дисциплину.

4. В случае отрицательной оценки новоявленного направления его обычно обвиняют в бессмысленности. Сошлюсь хотя бы на знаменитые фельетоны Вл. Соловьева, посвященные «Русским символистам».

См., например, его отзыв о стихотворении «Мертвецы, освещенные газом...» [33, 849]. Ср. также [159, 318—334].

5. Ср. также аналогичное утверждение Сологуба, появившееся в контексте, где речь шла, в частности, об отношении символизма к поэтам последующей формации: «Новые направления в искусстве могут возникать очень часто, но существенно новое является миру очень редко» [170, 35].

6. Это предположение было обосновано В. М. Жирмунским в [66] и в статьях «О поэзии классической и романтической», «Преодолевшие символизм» и др. [67].

7. В. Марков вслед за В. М. Жирмунским повторяет, что «...акмеизм был преимущественно неоклассицистской реакцией на романтические элементы в символизме» [272, 5]. Традицию, которая питала проведенное В. М. Жирмунским типологическое разграничение, нетрудно проследить на русской почве вплоть до идей Белинского, различавшего поэзию «реальную» и «идеальную». Существуют многочисленные попытки перенести эту дихотомию и в область научного сознания, например [156].

8. Ср. современные квазидиахронные модели литературной эволюции, также подчиненные бинарному принципу [269, 553].

9. См., например, статью Н. И. Харджиева «Маяковский и живопись» [196].

10. Ср. вскоре последовавшее возражение Р. О. Якобсона: «...Стихи Блока — это еще только декаданс старого канона, между тем Маяковский, устраняя силлабизм сегмента и в задании, тем самым упраздняет старый канон» [219, 102].

11. Ср. транспонирование этих взглядов в теоретическую доктрину ОПОЯЗа (учение о канонизации младших жанров).

12. Вот, например, как непринужденно растолковывает М. В. Панов интерес футуризма («синтагматическая» поэзия) к лексическим новообразованиям: они распространяются в поэтическом обиходе 1910-х годов по той причине, что «...неологизм особенно отзывчив к влиянию контекста...» [141, 104]. Для В. М. Жирмунского эта проблема должна была бы составить некоторое затруднение, поскольку неологизм — это преодоление языкового материала и, следовательно, показатель символично-романтической структуры.

13. Ср. также сформулированное Р. Бартом противопоставление «синтагматического сознания», которое было свойственно, по его мнению, русскому формализму 1920-х годов, и «парадигматического сознания» современного структурализма [223, 207 и сл.].

14. Ср.: «Ориентация на... дискретные модели формализованных языков (т. е. на дискретный случай передачи информации), характерная для лингвистики первой половины нашего века, сменяется в современной семиотической теории вниманием к непрерывному тексту как первоначальной данности (т. е. к недискретным случаям переда-



чи информации) именно тогда, когда в самой культуре все большее значение приобретают системы общения, пользующиеся непрерывными текстами. Для телевидения основной единицей является элементарная жизненная ситуация, до момента передачи (или снятия телефильма) априорно известная и неразложимая на элементы» [75, 14].

15. Ср. замечание Д. С. Лихачева о переходе от древнерусского словесного искусства к новой литературе: «По существу... перестройка происходила все время. Она началась с возникновения древнерусской литературы... Переворот был постепенным и длительным, линия перелома чрезвычайно неровной» [108, 19].

16. Ср. бескомпромиссное отмежевание символизма от реализма XIX в. в ранних выступлениях русских декадентов и поглощение реализма символистским искусством в теории А. Белого: «Момент реализма всегда присутствует в символизме...» [14, 244].

17. По-видимому, в разных литературных системах и тем более у разных писателей принципы документирования литературной истории далеко не одинаковы. Ср. хотя бы отказ от документирования позднего Пастернака («не надо заводить архивов»), сближение мемуарной прозы и вымысла в воспоминаниях А. Белого и т. п. Те закономерности, по которым отбираются факты, призванные представить писателя или направление в истории культуры, нуждаются в специальном исследовании.

18. Попутно замечу, что прямая и обращенная версии могут смешиваться Сологубом в одном тексте, и тогда это контаминирующее преобразование противоположных смыслов делает стихотворение игрой неразрешенных противоречий, отодвигает оценку вымышленного мира в неопределенное будущее:

Душе моей, страдающей жестоко,  
Твердят лукавые уста,  
*Что станет грезю пророка*  
*Моя лазурная мечта.*

[172, 13, 32]

19. Ср. «Балаганчик» Блока, а также «...нарочито деструктивный пафос «второго тома», направленный на разрушение... всяких целостных систем вообще» [132, 239].

20. Цитирую французскую версию [256, 308] статьи «*Co je poesie?*» («*Volne smětu*», XXX, Prague, 1933—1934).

21. Совершающиеся по мере литературной эволюции переводы вещественной действительности в семиотическую и наоборот не являются привилегией словесного искусства. Такие же трансформации происходят и в других сегментах культурной деятельности.

22. Ср. свидетельствующее о параллельном развитии научного и художественного сознания утверждение Ф. де Соссюра о том, что «языковой

знак связывает не вещь и имя, но понятие и акустический образ» [174, 77].

23. Об имитации молитвословного стиха у А. Добролюбова см. [178, 381].

24. Художественная омонимия, как и языковая, порождает трудности для воспринимающего сознания: новые смыслы плохо усваиваются читателями или поэтами в роли читателей (ср. оценку Брюсовым футуризма).

25. О ценностном отношении символистов к текстам разного плана см. [130].

26. Поскольку «тексты» бытового поведения бывали в эпоху символизма продолжением художественной практики, в них также прослеживается тенденция к «жизненному эксперименту». «Даже самого себя, — пишет Д. Е. Максимов о Брюсове, — он готов был считать объектом для эксперимента. Его личная жизнь и любовь превращались им, по его воле и заданию, в экспериментальную сценическую площадку, в лабораторию чувств и ситуаций, дающих материал для его творчества» [118, 58].

27. То же, как известно, происходило и в других искусствах этого периода: ср. живопись Сомова, деятельность «Старинного театра» по реставрации отдаленного репертуара и средств его театрального воплощения и пр. О стилизациях в прозе начала века см. [214, 84 и сл.].

28. Любопытно, что Пастернак отказался публиковать написанную верлибром «Поэму о ближнем».

## Глава 2

1. Впрочем, даже творческое сознание такого «типичного» декадента, каким был А. Добролюбов, трудно понять вне соотнесения с идеологическим контекстом предшествующего раннему символизму периода гражданской поэзии (например, уход Добролюбова в народ; ср. [2]).

2. Для сопоставления укажу на зашифровку имени Перуна в стихах Хлебникова, в которых последовательный подбор слов, начинающихся с одной и той же согласной, наводит на мысль об осознании этого принципа семантико-звуковой селекции как литературного приема:

Парусом песен,  
Пламенной палкой питая  
Пасть пустоты,  
Пирующий пламенем,  
Праведный парень,  
Пылкий Перун.

[198, т. 3, 15]

3. Ср. культ малых групп в поэзии романтизма (Пушкин, Языков, Баратынский и др.).

4. Ср. многочисленные бытовые проекции этих литературных представлений в период символизма.

5. Ср. стихи И. Коневского, где смерть приравнена к панхронии: «*Навеки*» — это смерть, а власть — «*все до поры*» [88, 107].

6. Ср. декларацию З. Гиппиус из предисловия к первому сборнику ее стихов: «...мы, современные стихописатели... молимся — в стихах, как умеем... но всегда берем наше «свое», наш центр, все наше данное «я» в данную минуту (таковы законы молитвы)» [З. Н. Гиппиус, цит. соч., 72].

7. О маркированном характере отрицательных конструкций и конструкций со значением лишения качества в художественной речи символистов см. [53, 87 и сл.].

8. Именно у Добролюбова заимствовал Пастернак название для ранней книги «Сестра моя жизнь».

9. На мифлогические истоки этих смысловых сочетаний (на ином литературном материале) указывает И. Фонадь [242, 207].

10. Эта стилистическая фигура очень употребительна в стихах Добролюбова (ср. еще: «сухое течение вещей» [61, 33]), как, впрочем, и в текстах остальных поэтов-символистов. Оксюморонные сочетания, по существу основанные на логической ошибке, отражают общий взгляд символистов на неадекватность логики естественного языка и логики мироустройства; ср. о «конъюнктивной логике» в [128, 351—352].

11. Знаменательно, что в сборнике А. Добролюбова «*Natura naturas. Natura naturata*» под заглавием «*Allegro con Moto*» вместо стихов находим ряды отточий [59, 68].

12. Ср.: «...Все содержание предстоящего нам мира сводится к наименьшему числу общих начал, и каждый предмет постигается в его отношениях к наиболее общему, что может быть мыслимо. Тогда все предметы становятся только вразумительными знаками некоторых всеобщих отношений, только многообразными проявлениями некоторой мирообъемлющей общности» [170, 36].

13. Ср. синэстетическое употребление красного и белого цветов, заряженных отрицательными значениями:

И смолкнет алый вопль страданья  
Вкруг изукрашенных столиц,  
И белый ужас истязанья  
Не исказит румяных детских лиц.

[172, т. 13, 32]

14. Согласно Сологубу, когда желаемое будущее все-таки наступит помимо деятельности лирического «я», то поэт в результате такого временного процесса погибнет:

Над землю скоро встанет  
Ясный день,  
И в немую бездну канет  
Злая тень, —  
И безмолвный, и печальный,  
Поутру,  
Друг мой тайный, друг мой дальний,  
Я умру.

[172, т. 4, 97]

15. Но это не мешало Сологубу полемизировать с поэтическим поколением, заступавшим место символистов. Субъективно он занимал в столкновении литературных партий консервативную позицию:

Морковки, редьки и селетки  
Годны не только для еды.  
Нам стих опишет свойства водки,  
Вина и сельтерской воды.

Держайте ж, юные поэты,  
И вместо древних роз и грез  
Вы опишите нам секреты  
Всех ваших пакостных желез.

[172, т. 17, 253]

Каламбурно обыгрывая слово «секреты», Сологуб в данном случае обвинял новую поэзию (не исключено, что он имел в виду Маяковского, ср. «Вывескам») в нежелании вскрыть сущностную связь явлений, в чрезмерной, с его точки зрения, зависимости от материально-физиологических сторон жизни, причем отсюда закономерно следовала установка на защиту традиционных лирических ценностей — «древних роз», которые он же и отвергал.

16. О противопоставлении смех принятия/смех отчуждения см. [240].

17. Восходит к тютчевскому выражению «полдень мгlistый» [187, 25].

18. Здесь, как и в случае с поэзией Брюсова, можно говорить о семантическом построении, фиксирующем недееспособность персонажа (Помощника). Ср. интересные суждения Цв. Тодорова о теме отсутствия («сущность есть отсутствие») в прозе Г. Джеймса [295, 248 и сл.].

19. Отчуждение лирического «я» от среды может результироваться и в уходе поэта из человеческого мира (допустим, в животный мир). Отсюда такая специфическая тема сологубовской поэзии как превращение поэта в собаку («Самоуверенный и надменный...», ср. также

рассказ «Белая собака»). Аналогичные мотивы у раннего Маяковского («Вот так я сделался собакой») в их схождении со стихами Сологуба рассмотрены Н. И. Харджиевым [196, 217—218]. О западных параллелях этой топики см. [287, 312—324]. К этому стоит присовокупить, что в поэзии Сологуба, благодаря дальнейшим трансформационным ходам, и людское сообщество бывает символизировано образом животного мира («Мы — плененные звери...»). Ср. обратную трансформацию этой группы мотивов (животные в зоопарке как люди) в творчестве Хлебникова и продолжение данной традиции в поэмах Заболоцкого («Безумный волк», «Торжество земледелия»).

20. Вообще говоря, в стихах Сологуба кинесика сравнительно редко предполагает однозначное истолкование: господствуют жесты, которые могут употребляться в самых различных поведенческих ситуациях и возмещать одновременно множество языковых значений; мимико-жестикуляционные движения персонажей плохо поддаются логической идентификации:

Я посмотрел, — ты оглянулся,  
Но промолчал, *махнул рукой*, —  
Прошло мгновенье, — лес качнулся, —  
И нет тебя передо мной.

[171, 122]

Ср. полную конкретность жеста в стихах постсимволистов, скажем, в поэзии Ахматовой, где каждое движение героини совпадает с определенным психическим состоянием, допускает языковой перевод или подкрепляется им. Иногда даже семантика жеста настолько ясна, что он используется для того, чтобы опровергнуть словесное сопровождение, контрастируя с ним как истинное — с ложным.

21. Это компенсировалось отчасти тем, что сами концептуальные смыслы были захвачены тенденцией к опредмечиванию [53, 82 и сл.]. Здесь кроется разгадка того странного, на первый взгляд, обстоятельства, что по обилию абстрактных знаков символизм соперничал с типологически асимметричной системой классицизма, — в последнем случае, однако, обращение к абстрактному словарю было продиктовано желанием вдвинуть в предметный ряд даже знаки, отправляющие к отвлеченным признакам объектов. Ср. выше о контактах Вяч. Иванова с поэзией русского классицизма.

22. Тут — слабая точка символистской системы в целом. Затемнение референтных зависимостей увеличивало число потенциальных смысловых подстановок, допустимых для того или иного текста. Но чем значительнее их амплитуда, тем быстрее растет условность знака, сигнализирующего в первую очередь о той системе, к которой он принадлежит. Существует порог, за которым семантическая гибкость текста переходит в новое состояние, — текст становится информацион-

но выветрившимся.

23. См. хотя бы [53, 90 и сл.; 238, 183; 285, 73].

24. Ср. также мысль Н. Лосского о музыке как о «духовном, сверхпространственном бытии» [112, 34].

25. Применительно к стихам и прозе А. Белого об этом писал еще С. Аскольдов: «Потустороннее в его изображениях... — реально ощущаемые в бытии потусторонние значимости явлений» [10, 79].

26. О предсказаниях в качестве организующих моментов текста см. [184, 199 и сл.].

27. Ср. перекодировку этой темы в изобразительную плоскость (рождающая смерть → старуха) у Маяковского:

...Сейчас родила старуха-время  
огромный  
криворотый мятеж!

[124, т. 1, 162—163]

28. То же следует повторить о предметной среде, которая, между прочим, характеризуется частым употреблением числовых символов множественности, отражающих ее бесконечность: «Мирьяды, мирьяды Солнц пламенноликих...» [79, 63].

29. Символика пожара останется магистральной на протяжении всего творчества Иванова, о чем свидетельствует хотя бы самое название его двухтомного сборника стихов «*Cor Ardens*». И в этой книге мотивы пожара и потопа имеют регенерационный оттенок: «Любовью *ненавидящей* Огонь омоет мир» [81, 25]. Ср. аналогичные смысловые узлы в поэзии Хлебникова и Маяковского.

30. Ср. проповедь соратника Иванова по «мистическому анархизму» Г. Чулкова: «Личность утверждает себя не в уединенном индивидуализме, а в том последнем и совершенном индивидуализме, который ищет себе выражение в общественности» [207, 25].

31. Ср. панхронную интерпретацию современности у А. Белого: «Тысячелетия прошлого не вне нас, а — в нас они, с нами... та же священная тайна построила формы фараоновой шапки и каски пожарного; в линии орнаментального завитка на дешевеньком ситчике — линии священнейших таинственных знаков; в бегстве от «улицы» правды нет...» [16, 25—26]. Взяв миф в качестве порождающей модели настоящего, А. Белый в то же время, подобно Иванову, усматривает наиболее адекватную реализацию этой модели в свехистории: «...Воплощение мифов есть выход: из замкнутой исторической жизни в незамкнутость жизни мифической; и из нее в дали космоса...» [16, 93].

32. В качестве иллюстрации к сказанному см. [144].

33. Об архетипических мотивах в поэзии футуризма см. подробнее [145].

34. Автокомментарий к этому см. в статье «Мысли о символизме» [77, 153 и сл.].

35. Анненскому вообще не была чуждой типовая символистская идея о недостаточности смыслового потенциала языка для классификации реальности:

Я заводжусь на тридцать лет,  
Чтоб жить, мучительно дробя  
Лучи от призрачных планет  
На «да» и «нет», на «ах!» и «бя»...

В работе ль там не без прорух,  
Иль в механизме есть подвох,  
Но был бы мой свободный дух —  
Теперь не дух, я был бы бог...  
Когда б не пиль да не тубо,  
Да не тю-тю после бо-бо!..  
[6, 147]

Арсенал языковых элементов сокращен настолько, что представлен лишь набором сигналов, которые выполняют функцию контроля над поведением, аффективно-терапевтическую и т. п.

36. На этом импрессионистическом фоне можно наблюдать устойчивую семантизацию некоторых колористических определений: например, желтому цвету регулярно индуцируются созначения «смерти», «болезни», «увядания» и т. п., это — отрицательно характеризующий физические тела цвет (ср. аналогичную семантику желтого цвета у Достоевского, чье творчество служило для Анненского материалом критического изучения):

Позади лишь вымершая дача...  
*Желтая* и скользкая... С балкона  
Холст повис, ненужный там, но спешно,  
Оборвав, сломали георгины.  
«Во блаженном...» И качнулись клячи:  
Маскарад печалей их измаял...  
*Желтый* пес у разоренной дачи  
Бил хвостом по ельнику и лаял.  
[6, 118]

37. Сходство между лирикой Анненского и молодого Брюсова, с одной стороны, и поэзией Пастернака, Ахматовой, Маяковского, Мандельштама — с другой, проанализировано Л. Я. Гинзбург [43, 342 и сл.]. Традиция Анненского в русской поэзии XX в. сравнительно подробно прослежена в научной литературе. См. [6, 48, 196, 197—200; 90, 32—33].

38. Л. Я. Гинзбург пишет об «опосредованном выражении авторс-

кого сознания» в лирике Анненского [43, 345].

39. Обычно структура стихов Анненского предполагает, что их смысл вполне будет раскрыт только в концовке, когда изображаемая вещь исчерпает круг своих трансформаций (см.: Вячеслав Иванов. О поэзии Анненского [77. 29]).

Ср. наблюдение Б. А. Ларина относительно того, что «...для Анненского отличительно отсутствие сильноначальной ниспадающей композиции.» [100, 157].

40. Ср. сходное смешение верха и низа, манифестированных, как у Анненского, образами неба и сада, в стихах Пастернака:

И, как в неслыханную веру,  
Я в эту ночь перехожу...

Где сад, как явленная тайна,  
Где шепчет яблони прибой,  
Где сад висит постройкой свайной  
И держит небо пред собой.

[148, 66]

41. Ориентация на практическую логику заставляет Анненского обытовлять даже мифологическую тематику. В стихотворении «Весна» обрядовое украшение майского дерева выступает в законспирированной форме жанровой сценки:

В жидкой заросли парка береза жила,  
И черна, и суха, как унылость...  
В майский полдень там девушка шляпу сняла,  
И коса у нее распустилась.  
Ее милый дорезал узорную вязь  
И на ветку березы, смеясь,  
Он цветистую шляпу надел.

.....

Это май подглядел...

[6, 153]

42. Широкое использование Анненским метонимии объединяет его с некоторыми поэтами постсимволизма. К. Поморска, опираясь на статью Р. О. Якобсона «Заметки на полях прозы поэта Пастернака» [258, 358—374], считает даже, что вся «...футуристическая поэзия базируется на метонимии, в то время как большая часть поэтов до футуризма, особенно символисты, была метафорически ориентирована» [285, 82]. Это определение наталкивается на такое непреодолимое препятствие, как метафоризм Маяковского, чем смущена и сама К. Поморска (ср. также метафоризм В. Шершеневича и К. Большако-



ва). Однако вес метонимических преобразований, затрагивающих естественноречевые значения, действительно заметно увеличился в конце 1910-х годов, что было рефлексировано литературоведческой наукой этого времени. Ср. учение Ю. Н. Тынянова о «тесноте стихового ряда»; возникновение новых оттенков смысла в поэтической речи рассматривалось им как результат взаимодействия слов в стихе по смежности.

43. Ср. характерное словоупотребление в письме Анненского к А. В. Бородиной: «Я ничего не делаю, только стихи иногда во мне делаются, но обыкновенно болезненно и трудно, иногда почти с отчаянием. Я говорю «делаются»...» [5, 467].

44. Отсюда активизация содержательности на уровне формальных структур поэтического произведения: см., например, «Прерывистые строки», где разрыв любовной пары отображен в несовпадении синтаксического и стихового членений текста (отдельной строкой становится даже союз «и»).

45. Специальный интерес представляет деятельность символистов в период господства новых поэтических языков. Можно было бы наметить четыре основные линии, которые выбрали поэты-символисты после крушения созданного ими художественного ансамбля: 1) «нулевой путь» — уход из искусства (характерен главным образом для второстепенных символистов); 2) «путь А. Белого» — передвижение в новые жанровые области либо в науку (ср. также научные труды Г. Чулкова и др.); 3) «путь Брюсова» — поскольку символизм принципиально покровительствовал любым стилизациям, то открылась вакансия и для стилизаций, имеющих предметом не прошлое искусство, но системы, обогнавшие символизм; ср., в частности, воздействие на позднего Брюсова стиховых норм Пастернака, пролетарских поэтов и т. п.; 4) «путь Блока» — отрицание всяческой системности, как той, которая насаждалась новыми группировками (ср. статью Блока «Без божества, без вдохновенья...»), так и символистской системности — последняя возможность, как говорилось, была заложена уже в недрах раннего символизма. Разумеется, что эти пути могли перекрещиваться в судьбах отдельных художников — ср. хотя бы творческое молчание Блока после 1918 г. Я не говорю о самоповторах (Бальмонт).

### Глава 3

1. Вероятно, на протяжении творческой эволюции писателя эти фундаментальные антитезы могут претерпевать трансформацию, причем трансформы должны относиться друг к другу как члены гомологического ряда. Стоит заметить также, что размежевание внутри эстетических систем происходит не только благодаря существованию в каждой подсистеме доминирующих смысловых оппозиций, но, благодаря

приданию членам этих оппозиций различных ценностных знаков, как свидетельствует творчество Добролюбова, где значения «текстов» эмпирического мира были идентифицированы в качестве нулевых.

2. О противопоставлении communication/communion см. [288].

3. Ср. аналогичное утверждение в [213, 28—29].

4. Ср.: «Под функцией... имеется в виду отношение, в котором могут находиться друг к другу некоторые предметы. Если указано не только это отношение (функция), но и сами предметы, то в таком случае возникает мотив» [76, 112].

5. Это различие в «грамматике текста» перекликается с различием имен и глаголов в грамматиках естественных языков.

6. Обзор литературы, посвященной семантическим трансформациям, см. [40].

7. Помимо упоминавшейся статьи Р. О. Jakobsona «Заметки на полях прозы поэта Пастернака» см. [259]. О концепции Р. О. Jakobsona в ее применении к различным семиотическим дисциплинам см., например, [260, 120—121; 228, 72 и сл.].

8. На практике, конечно, эти идеальные условия выдерживаются нерегулярно: в частности, внутреннее сходство между означающими, означаемыми и обозначаемыми может быть нарушено, когда предикативная структура плана содержания свертывается в плане выражения в атрибутивную конструкцию или в именную.

9. Это не исключает, разумеется, наличия в литературной практике сложно построенных текстов, в которых чередуются результаты сразу нескольких типов трансформаций. В целях упрощения рассуждений я принимаю, что смысловая организация текста изоморфна организации отдельной семантической фигуры или тропа.

10. Ср. мысль Р. Барта о том, что для раскрытия художественного смысла требуется сличить в первую очередь вступление и финал произведения [224, 3 и сл.]. Поскольку начало и конец текста отграничивают его от естественного языка, именно в этих звеньях линейной цепи художественного сообщения наиболее часто встречаются литературные реминисценции, сигнализирующие об экстраязыковой природе высказывания. В некоторых текстах обратная трансформация не наблюдается, отчего они приобретают оттенок загадочности (ср. трудности, сопровождающие расшифровку незавершенных произведений). Однако отсутствующее преобразование, как правило, рассекречивает себя в других — сходных по семантическому материалу — произведениях того же автора. Эта особенность показательна, в частности, для поэтики зрелого Мандельштама, что подтверждают как строго «замкнутые» интерпретации его стихов (в итоге подобного толкования Ю. И. Левин пришел к выводу о «неопределенности и неуловимости «истинной» модальности» в стихотворении «Мастерица виноватых взоров...» [102, 14—15]), так и более продуктивные в данном случае «открытые» интерпретации.

11. Понятно, что здесь идет речь о символе как о тропе, который может встретиться в любой художественной системе.

12. Изоморфизм символа и собственного имени отмечен Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским в [115].

13. Джеймс Л. Кьюджел рассматривает три технических средства для создания символических высказываний: (1) использование собственного имени вне разъясняющего это имя контекста; (2) отсылка к заведомо неизвестной читателю истории или символической значимости; (3) объединение логически несовместимых понятий [266, 44].

14. «Загадка — это всегда концептуально вопрос вне зависимости от того, является ли она вопросительной конструкцией в синтаксическом отношении или нет» [263, 54]. См. также обсуждение вопроса об интеррогативной функции загадки в [222, 155].

15. Ср. определение аллюзии, данное Цв. Тодоровым: в отличие от (остальных) тропов, которые «...устраняют буквальный смысл слов (не скрывая его полностью) и помещают на его место новый смысл, аллюзия, напротив, сохраняет начальный смысл фразы, но позволяет нам ассоциировать ее посредством дедукиции с новым утверждением» [296, 222].

16. Понятие остранения в работах ОПОЯЗа было осмыслено слишком узко и охватывало в основном омонимические и синонимические сдвиги языковой нормы. Ср. сходную трактовку русского формализма в [200, 259—260].

17. О семиотических ситуациях принятия и принятости см. [226, 74 и сл.].

18. Ср. сопоставление прозы Толстого и Достоевского в [34, 9—10]. Неявный характер структур в метонимических текстах был проиллюстрирован Кристиной Поморской на примере таких произведений, как пушкинское «Путешествие в Арзрум», «Ночи и дни» Домбровской, «Охранная грамота» Пастернака [154].

19. О порождении глоссололических речений см. [64, 34]. Ср. также о роли избыточных знаков в шаманском камлании [267, 217].

20. Ср. выше об отказе А. Добролюбова от поэтической деятельности.

21. Трансрациональное и пустое преобразования языка могут не только воплощаться в художественной практике, но и становиться основой для теорий поэтической речи. «Факт бытового речеведения, — писал А. Холодович, — соотносится с фактом речеведения поэтического. Модуль перехода из одной системы в другую не найден до сих пор... Крайним взглядом следует признать снятие модуля в формуле «Тождество лингвистики и эстетики» (имеется в виду эстетика Б. Кроче. — *И. С.*). Другую крайность следует видеть в отрицании модуля в формуле заумности, как особой языковой системы» [200, 241]. Попытки утвердить параллелизм языка и литературы (т. е. снять модуль перехода из одной системы в другую, в терминах А. Холодо-

вича) продолжают до сих пор, хотя и не имеют столь категоричной формы, как в начале нашего столетия: см., например, статью Цв. Тодорова «Язык и литература» [295].

22. В других терминах об этом же писала О. М. Фрейденберг: «Переход от мифа к поэзии совершается в сознании в форме перемены познавательной функции образа... Образ перестает значить то, что выражает. И хотя он формально остается в своем прежнем виде, несколько не видоизмененный и формально не сдвинутый, он расщепляется и теряет свою буквальную значимость. Более того, он начинает именно не значить того, о чем говорит» [194, 114].

23. Тот недостаток, что в этом аспекте будет истолкована только метафорическая трансформация, отчасти компенсируется благодаря тому, что в современной лингвистике уже существуют полное исчисление логических связей для планов выражения и содержания применительно к естественному языку. Эта лингвистическая модель была бы сильнее, если бы она учитывала план референции смысла: поскольку этого нет, в ней не прокомментированы такие понятия общей семиотики, как «знаки-индексы», «диаграммы», «образы» и пр. Ср. типологию литературных знаков у канадского исследователя Роберта М. Брауна, развивающего идеи Пирса — Морриса и Р. О. Якобсона [229]. См. также [41].

24. Ср. симптоматические обмолвки в практической речи, изученные З. Фрейдом и Ж. Лаканом. Интересным примером пересечения применительно к символической трансформации языка могут служить неологизмы Хлебникова, в которых контаминирован звуковой состав двух слов: «вольза» = «воля»  $\cap$  «польза» [218, 54—55]. Этот прием, предполагая обновление означаемого и обозначаемого компонентов сигнификации, оставляет незатронутым общий смысл контаминированной лексики: смысл «вольза» равен сумме смыслов «воля» + «польза».

25. Ср., например, функциональную классификацию цитат, проведенную Стефаном Моравским, который различает авторитативные, эрудитивные, стимулятивно-амплификативные и орнаментальные цитаты [278]. Вероятно, к этим функциям было бы целесообразно присовокупить субститутивную функцию, так как цитата может использоваться и в таких текстах, которые смонтированы на манер коллажа. О литературном цитировании см. также [133].

26. Если в языке, согласно некоторым лингвистическим гипотезам [232, 59 и сл.], генеративный процесс имеет только одно направление — от смысла к звуку, то порождение художественной речи может протекать и в обратном направлении, чем объясняется, в частности, звукопись в поэтическом творчестве.

1. Аналогичные предпосылки лежали и в основе формального метода в литературоведении. Ср.: «Можно не знать, что такое электричество, и изучать его... При изучении явлений вовсе не нужно априорное определение сущностей. Важно различать его (искусства. — И. С.) проявления и сознать их связи. Такому изучению литературы посвящают свои труды формалисты» [181, 148].

2. Ср. смену имен и фамилий во время революции.

3. Ср. также возражения одного из членов объединения «Мезонин поэзии», Л. Зака (псевдонимы — Хрисанф и М. Россиянский), против того пункта кубо-футуристической доктрины, согласно которому «переводить с одного языка на другой нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник» [161].

4. Заражающее воздействие художественного языка-объекта надолго закрепило научную традицию противопоставления типологически сходных явлений несимволистской поэзии, возникших в разных культурных ареалах. Ср., например, как мотивирует равнодушие Аполлинера и Сальмона к пропаганде идей итальянского футуризма один из исследователей французской поэзии конца XIX — начала XX в.: «Французского футуризма не было; сами чрезмерности основателей этого движения затормозили его экспансию в круги парижского авангарда, где более конструктивный кубизм развивает преобладающее влияние» [235, 474]. Ср. также [208, 52].

5. На это указывал еще А. А. Погодин [153, 70—71]. Современное толкование аналогий между художественными и афатическими явлениями см. в [73].

6. Беспредложные конструкции Маяковского (а также Д. Бурлюка) могут быть поняты как результат исключения из поэтической речи специализированных показателей синтагматической связи, чья семантика не поддается овеществлению.

7. Цит. по: [196, 37].

8. Ср. мысль Бодлера об «универсальной аналогии» как основе и художественных тропов и математических обобщений [225, 1078].

9. Ср. ранние взгляды Ч. У. Морриса, который в начале своей научной деятельности склонялся к мысли о первостепенной роли иконических знаков в эстетическом творчестве [279, 56].

10. Обособление искусств может быть интерпретировано как неперевожимость их языков; об аналогичных явлениях в первобытной культуре, где «...нельзя заменить танец песней, рассказ изображением и т. д., так как всякая замена одного знака другим нарушает “естественно-единственную” связь между знаком и объектом», см. [105, 318].

11. О положительном внимании футуристов к театральным концепциям Евреинова свидетельствует, например, В. Каменский в [86, 40—41]. Воздействие этого режиссера на футуризм еще предстоит ис-

следовать. Ждет своей очереди и вопрос о связях футуризма с идеологическим наследием оригинального русского мыслителя Н. Ф. Федорова. Приведу несколько выписок из статьи Н. Ф. Федорова «Музей, его смысл и значение»: «Нет такого действительно художественного произведения, которое не производило бы некоторого действия, некоего изменения в жизни; в великих же поэмах заключается и план такого изменения или, лучше сказать: художественное произведение есть проект новой жизни» [191, 435] (ср. утопические программы, намеченные в поэмах Хлебникова и Маяковского): «Народ живет в городском быту, и родоначальник передает детям о своих предках, не требуя, конечно, за это гонорара; потомки продолжают вести предание, поэму, так, что авторами ее будут сыны, говорящие об отцах и чувствующие, сознающие себя братьями. Такая литература есть дело священное, родственное по содержанию и по авторам, и обращение такой системы в собственность было бы “святоотатством”» [191, 436] (для Н. Ф. Федорова антииндивидуализм был не только прошлым человечества, но и ожидаемым будущим. Ср. убывание прав авторской собственности в среде футуристов, о чем подробнее — ниже): «Вывеска преследует всюду, мозолит, как говорится, глаза. Яркие краски, позолота, величина, символика, все, даже живые картины, живые вывески, живые афиши должен употреблять в дело истинный художник для достижения своей цели. Это — то художество и есть кратия, т. е. сила, правящая нынешним миром. Те, которые думают, что XIX век не произвел своего оригинального художества, конечно, ошибаются: искусство не умерло; оно только преобразилось, т. е. исказилось в литературу реклам и в художество вывесок» [61, 466] (Н. Ф. Федоров относился к промышленному искусству отрицательно; важно, однако, что философ «по-футуристически» считает его центральным среди новых искусств и единственно оригинальным). Мнение некоторых историков постсимволизма, что футуристы, за исключением художника Чекрыгина, не были знакомы с трудами Н. Ф. Федорова, противоречит фактам. Николай Бурлюк уже в 1914 г. писал: «Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова, московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и “декадентства” тщетно указывал на роль в эстетике письма» [195, 82].

12. О различиях между естественным языком и кинематографом см. [275, 406].

13. О гипотетических цитациях из киноленты Бестера Китона «Одержимый» в «Про это» см. [211, 394].

14. Типологическое сближение нового искусства с фольклором и мифом прослеживал еще К. И. Чуковский, называвший кинематограф «городским эпосом» [206, 51]. О возобновлении волшебного сюжета в киноискусстве пишут многие авторы, например английская исследовательница М.-Г. Возин: «Эта повествовательная модель может быть опознана в различных литературных традициях

повсеместно в истории — от гомеровских мифических циклов до сценариев современного кинематографа, особенно — в рассказах об американском Диком Западе...» [298, 41]. Знаменательно, что Р. О. Якобсон в датированной 1933 г. статье о семиотике фильма (перепечатано в [257]) отмечал синкретичность киноискусства, в связи с чем подчеркивал, что изучение киноязыка будет способствовать «реконструкции развития художественных форм» [257, 105]. Здесь же он показал композиционное сходство звуковых фильмов 30-х годов и древнего эпоса, где «симультанные действия присутствуют... как последовательные события» ([257, 110] (со ссылкой на исследование гомеровского эпоса Ф. Ф. Зелинским).

15. Телесный орнамент имеет очень древнее происхождение: и здесь футуристы возвращались к самым началам культурной эволюции.

16. Ср. характеристику структурных элементов текста в терминах категорий физической и биологической реальности у Д. Бурлюка:

Пространство = гласных  
Гласных = время!..  
(Бесцветность общая и вдруг)  
Согласный звук горящий муж  
— Цветного бремени темя!..  
Согласный звук обсеменитель  
Носитель смыслов, живость дня,  
Пока поет соединитель,  
Противоположностью звеня.  
[177, 58]

Ср. почти дословно совпадающее высказывание Мандельштама об информационно-генетической роли консонантизма: «Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести... Согласные — семя и залог потомства языка» [120, 47—48]. Если отдельный словесный знак совмещен в футуристическом понимании с вещью, то текст в целом — с миром. Ср. идею дома как метафоры универсума в архитектуре конструктивистов, например, у Корбюзье.

17. В живописи неразличение искусства и неискусства могло проявляться в отказе от рамы, которая изолирует живописное поле от окружающей поверхности; в скульптуре этому соответствует отказ от пьедестала.

18. Параллели этому встречаем в стихах поэтов, не примыкавших к футуризму, например в «Балладе об извозчике» Одоевцевой:

К дому по Бассейной шестьдесят  
Подъезжает извозчик каждый день...  
Комиссар вскричал: «Что за черт!  
Лошадь мертва, извозчик мертв!

Теперь пешком мне придется бежать  
На площадь Урицкого пять».

[139, 14—15]

Аутентичность лирического субъекта в поэзии футуризма есть прямое следствие одно-однозначного соответствия знака и замещаемого им объекта, когда знак указывает не на классы, но лишь на экземпляры явлений.

19. Не случайно Хлебников подписал свою прозу — «Простая повесть» и «Юноша Ямир» — литерами «АААА», которые были интерпретированы в качестве «коллективного псевдонима».

20. Ср. отражение футуристических взглядов в теории ОПОЯЗа, в частности попытки русского формализма создать историю литературы «без имен» или стремление ученых этой школы вывести художественное произведение за пределы авторского биографического контекста: «...Душа художника как человека, переживающего те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова, и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики» [216, 189]. Ср. также приводившиеся выше рассуждения Р. О. Якобсона о стихах из чисел: помимо прочего математические знаки прельщали футуристов своей безличной природой.

21. Ср. аналогичный прием в «некрасовском» стихотворении Хлебникова «Бурлюк»: «Песни мести и печали В твоём голосе звучали...» [198, т. 3, 291].

22. Особенно нетривиальные суждения можно было бы извлечь при таком подходе из опыта средневековой словесности. Не исключено, что в литературе средневековья большая структурная единица художественной системы совпадает с системой в целом, поскольку мышление средневекового человека вообще не проводило рубежа между целым и частью. Поэтому каждый отдельный текст является и своего рода супертекстом: он или репродуцирует некоторую модель, воссоздавая максимум дифференцирующих признаков последней, или производит свертывание (компрессию) этих признаков (что отражается, например, в обилии цитат и заимствований в памятниках средневековья, а также в склонности писателей этой эпохи к кратким пересказам авторитетных текстов, предваряющим оригинальное повествование). Таким образом, каждое новое произведение становится в гомологический ряд с предыдущим, присоединяется ко всему, представляющему собой непрерывное поле, корпусу средневековых текстов (ср. трудности, сопутствующие разграничению художественных и практических текстов средневековья), причем это присоединение осуществляется с помощью операций включения или пересече-



ния. Отсюда, в частности, и практика совмещения разнородных текстов под обложкой одного сборника: отчетливых границ между текстами нет [ср. 111, 56—60].

23. О восприятии барокко итальянскими футуристами см. [233].

24. Так называемое «спонтанное барокко» [274], существовавшее в России наряду с придворным барокко, не сложилось в систему с эксплицитными эстетическими правилами и потому не ощущалось в дальнейшем как целостная художественная традиция.

25. Таким образом, семиозис барокко отличается от семиозиса и романтизма и символизма тем, что в барокко как денотативное, так и десигнативное содержание «текстов бытия» фактически сведено к нулю. Ср. сопоставление барокко и романтизма у Ж. Руссе: «Барокко не идентично романтизму... барокко ищет истину в маскировке и в орнаменте, романтизм объявляет войну всяческим маскам; барокко украшает то, что романтизм обнажает; “я” в барокко — это интимность, выставленная на обозрение, “я” в романтизме — тайна одиночества; барокко стремится перевести бытие в кажимость, романтизм движется к сущности от бытия; барокко выражает себя посредством театра, романтизм — посредством доверительного общения» [286, 251].

26. В поэзии декадентов перевод хроникального кода в топологический предполагал, что пространственно-временной континуум не может быть преодолен по ходу естественного времени, превращенного в «дурную бесконечность», в длительность без качественных градаций. Проницание физической среды осуществится только благодаря передвижению в иную, идеальную систему пространственных координат, символами которой являются тела эмпирического мира. Поэтам барокко и футуризма кажется вполне вероятным преодоление именно физического времени — ускорения, разрывы и революции на исторической оси.

27. О парадигматической модели времени в научном творчестве XVII в см. [176, 589 и сл.].

28. Относительно объединения эмпирического и универсального планов времени в поэзии западноевропейского барокко см. [281, гл. «Time as a Means of Structure»]. Ср. замечания В. Н. Топорова о двойном видении времени в творчестве Т. С. Элиота и Дж. Донна [183, 174].

29. Ср. апологию настоящего у Паскаля: «Мы так неразумны, что блуждаем во временах, нам не принадлежащих, не думая о том, которое нам дано» [146, 38].

30. Это обстоятельство было вполне осознано носителями барочной идеологии: ср. регламентированный львовской поэтикой XVII в. список предпочтительных тем для школьных декламаций, в котором, в частности, подчеркнуто, что наиболее желателен предмет, взятый из близкой обстановки [157, 8]. У футуристов концепция преодолимого времени вызывала первоочередной поэтический интерес к вещам, не-

давно введенным в утилитарный обиход, т. е. по преимуществу к материальной культуре урбанистического мира.

31. О фольклорных вариантах этой метафоры см. [1, 53 и сл.]. Ср. анализ метафоры битва — жатва, предпринятый Д. И. Чижевским на материале стихотворения Есенина «Песнь о хлебе» [234, 319—336].

32. Ср. оксюморон Хлебникова «Лежит суровый запорожец *Часы столетий* под курганом» [198, т. 2, 237]. О понимании времени Хлебниковым и Пастернаком см. [72, 46 и сл.].

33. «Лишь бессмертно вею Я», — писал Хлебников [198, т. 2, 49]. Аналогично изменение героя во времени (старение) исключается из поэзии Маяковского или же возможная старость отодвигается на неопределенно долгое время. Ср. замысел Каменского «писать большую вещь для театра — представление жизни, изображающее Переселение Души, где земная жизнь — лишь мимолетное звено пролетающей Птицы Странствий» [85, 134]; ср. также сходные идеи в творчестве близкого к футуристам художника Чекрыгина.

34. Кроме стихов Величковского, все остальные тексты XVII в. воспроизводятся по правилам современной орфографии ввиду разнообразия, существующего в изданиях одних и тех же авторов.

35. «Пространственное время» Хлебникова, как показал Цв. Тодоров, сформировано циклической повторяемостью историко-культурных данных, влекущей за собой обратимость хроникального движения. В качестве одной из главных единиц измерения чередующихся периодов Хлебников выдвигает число 365 — «естественное» число (второе «магическое» число — 317 — Хлебников выводил из «естественного» числа 365); законы мирового времени отчуждаются от субъекта, «натурализуются»; с «естественной» мотивировкой исторического хода событий согласуется отрицание произвольной связи между знаком и обозначаемым объектом [293, 103—105].

36. Эти мотивы находим не только в футуристическом искусстве («Журавль» Хлебникова, «Беженцы» Д. Бурлюка и пр.), но и в творчестве других поэтов, начинавших в период 1910-х годов (тема «*marche funèbre*» у Ахматовой).

37. Об аналогичных явлениях в драматургии польского барокко см. [175, 78].

38. см. подробнее [283, 5—7 и 44]. Здесь же, в главе «Монтаж», Н. О. Нильссон проводит аналогии между поэзией имажинистов и киномонтажом Эйзенштейна.

39. В динамическом мире барокко преобладают, как известно, изогнутые траектории, тогда как литературный футуризм и родственные ему течения в живописи и архитектуре канонизировали прямую линию. В истории сознания наблюдается тесная зависимость между понятиями кривизны и смерти: простейшие примеры из этого ряда — изображения смерти с косою или удержанные позднемифологичес-

ким мышлением названия смерти: «загибаться», «Загиб Иваныч» и т. п. [110, 63].

40. Ср. о стилистической антисимметрии в стихах Пастернака [241].

41. Стремление барокко изменить пространственное соотношение человека и мира нашло своеобразный отзвук у Дж. Донна: «Мало назвать Человека малым Миром, Человек не есть уменьшенная копия чего бы то ни было, за исключением Бога. Человек состоит из большего числа частиц, из большего числа частей, чем мир...» [239, 312].

42. Ср. популярность больших стихотворных форм в литературной практике барокко (Мардарий Хоников, Симеон Полоцкий, Белобоцкий) и футуризма (Хлебников, Маяковский).

43. С историко-литературной точки зрения «диссонансные» рифмы в ранней силлабике, вероятнее всего, представляют собой неизжитое наследие раешного стиха.

44. Ср. популярную в России XVII в. идею «Москва — третий Рим».

45. Ср. тему всевидящего бога у Симеона Полоцкого, которая может быть понята как тема наблюдателя, обозревающего мир с разных точек зрения.

46. Ср. пространственную организацию поэмы Белобоцкого «Пентатеугум»: «Прощайте, жильцы земные, вся под мною оставшаяся» [52, 59]. О целостном взгляде на мир в поэзии славянского барокко см. [205, 15 и сл.].

47. В архитектуре барокко этому соответствуют мотивы прикрытия [32, 26].

48. О футуристическом отношении к акростиху см. [210, 65—66]. В творчестве Вадима Шершеневича акростихи, как и в эпоху барокко, принимают иногда очень вычурную форму — см., например, акростих «Тост», адресованный Брюсову [151].

49. «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями...», [95, 12]. Ср. также развитую Крученых теорию «сдвига»: «Слияние двух звуков (фонем) или двух слов как звуковых единиц в одно звуковое пятно назовем звуковым сдвигом, например — голос *нежный*...» [95, 5]. Об использовании «сдвига» поэтами ОБЭРИУ см. [227, 15].

50. Подробнее см. в этой связи [169, 225 и сл.]. Ср. проповедь стихийности в поэзии Каменского:

Ведь все равно — сколь ни проси я —  
Судьба случайности верна.  
Кругом мой дом —  
Моя Россия —  
Моя стихийная страна.

[84, 100]

51. Ср. сходный взгляд Хлебникова на языковую синтагматику: «Первый звук, в отличие от других, есть проволока, русло токов судьбы» [195, 80].

52. Ср. тему судьбы в таком памятнике XVII в. как «Повесть о Горе-Злочастии», где личная судьба — результат изначальной вины, тяготеющей над всем человеческим родом.

53. Ю. М. Лотман определяет игру как «...особое воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов... Исходные правила. — продолжает он, — не дают возможности предсказать все «ходы», которые предстают как случайные по отношению к исходным повтораемостям» [114, 135]. Ср. выше о мотивах игры у Сологуба.

54. Об игровых моделях в поэтике европейского литературного барокко см. [297, 90 и сл.].

55. Ср. тему шахматной игры в прозе XX в. (Стефан Цвейг).

56. Уподобление мира книге в поэзии барокко рассмотрено А. М. Панченко в [143, 173 и сл., здесь же, 179 — литература вопроса]. О судьбах этой метафоры в творчестве Маяковского и Хлебникова см. [145, 46 и сл.]. Ср. некоторые варианты мотива мир-книга в творчестве Хлебникова:

Весны пословицы и скороговорки  
По книгам зимним проползли,  
Глазами синими увидел зоркий  
Записки стыдесной земли.  
[198, т. 3, 31]

Пришел и сел. Рукой задвинул  
Лица пылающую книгу.  
[198, т. 3, 33]

...То грозное ущелье  
Встало вдруг каменной книгой читателя другого,  
Открытое для глаз другого мира.  
Аул рассыпан был, казались сакли  
Буквами нам непонятной речи.  
[198, т. 3, 136]

57. Свидетель занятий Хлебникова в Харькове вспоминает: «Продолжал исторические сочетания с числами. Метод — доставался энциклопедический словарь, даты великих людей, тут же всевозможные сочетания на обрывках. Но больше всего мечтал о формуле зависимости из области астрономии, формула эта должна была связать астрономические явления со словом, алфавитом» [цит. по: 197, 54]. Ср. в этой связи интерес Хлебникова к научному творчеству Лейбница.

58. Ср., например, театрализацию мира в поэме Белобоцкого: «По-

тешние комедие, с творцами и зрителями, Век пременял в трагедие, вся днесь лежат под ногами» [52, 64], и обратную трактовку этого мотива у Игоря Северянина: «Я трагедию жизни претворю в грезофарс» [163, 7].

59. Ср. ту роль, которую отводила сновидениям поэтика сюрреализма: в «текстах» сновидений операции над означаемыми совершаются на основе сходства (различия) означающих.

60. Стихотворение Симеона Полоцкого «Глас народа» цит. по: [116, 119].

61. Теме метаморфоз в барокко посвящено уже цитированное исследование Ж. Руссэ «Литература века барокко во Франции. Цирцея и Павлин».

62. Русская живопись именно в XVII в. овладевает миметическими приемами при передаче внутреннего пространства помещений [137]. Каждое деяние, по идее барочной эпохи, в принципе, допускает самопровержение — поэтому стихотворная речь может представлять собой в XVII в. нарастание парадоксов; таков плач Богородицы в декламации Сильвестра Медведева «О страстях господа бога и спаса нашего Иисуса Христа»: «В место великих благ ти умыслиша, в благоденный место се воздаша. За мертвых воставших тебе укоряют, смертью страшно умерщвляют. За очесами людей просвещенных, и от различных недуг свободенных, — Телесны твоя очеса смежиша, пресладкого ми света обнажиша. О чадо мое, мне прелюбезное, радование земных небесное!» (цит. по: А. М. Панченко, Декламация Сильвестра Медведева на тему страстей Христовых. — В кн.: Рукописное наследие древней Руси. По материалам Пушкинского Дома, Л., 1972, 132).

63. Объединение словесного и живописного текстов могло обрести у футуристов различное выражение: ср. подписи к плакатам у Маяковского и альбом аппликаций Крученых, в котором, по словам автора, «заумный язык... подает руку заумной живописи» [93]. Ср. об иконичности вербального знака в барокко [203, 14].

64. Ср. другие явления из этого ряда: употребление в функции иконических таких абстрактных символов, как числовые, в творчестве Маяковского: «...езде по крышам танцевали трубы, и каждая коленями выделявала 44» [124, т. 1, 71], «...пухлые губы бантиком сложены в 88» [124, т. 1, 48]; слияние букв и фонем в теоретических построениях Хлебникова; превращение моторных особенностей авторского почерка в выразительное средство стихотворного письма (в частности, в книге Асеева «Зор»); стремление футуристов к семантизации топографических шрифтов («Железобетонная поэма» Каменского); перевод графем в изобразительную плоскость у Большакова: «Одеваются в ночную мглу дни. Перегнувшиеся на-подобие Z'a. Ах, сегодня только пополудни Вышли утренние газеты» [23, 7—8].

65. Воздействие изобразительного искусства на поэзию русских кубо-футуристов исследовано в статье Н. И. Харджиева «Маяковский и живопись» [196]. См. также [271, 36—39].

66. О «поэтических этимологиях» футуристов см. [218, 45; 35, 194—195].

67. Один из многочисленных примеров — немотивированное вторжение церковнославянизма у Хлебникова: «Края пенного стакана широки и *облы*, — О, не хотите ли, сфинксы, кусочка воблы?» [198, т. 4, 223].

68. См. также [204, 100-103].

69. Ср. ориентацию на код в живописи XX в., откуда: появление незакрашенной плоскости полотна, нанесение жидкого красочного слоя на проступающие из-под него линии предварительного наброска, популярность темы «художник и его модель», демонстрирующей самый процесс изображения, и т. п. В графике та же тенденция может проявляться в продлении линий рисунка за пределы оконтуренной фигуры или предмета.

70. Согласно М. В. Панову, стихи Маяковского «...представляют собой поэтический монолог, созданный средствами бытовой диалогической речи» [141, 105]. Ср. проникновение «чужого» (объектного) слова в авторскую речь у Хлебникова:

Народ отчаялся. Заплакала душа.

И бросил сноп ржаной о землю.

В Киргизию пошел с *жаной*,

Напеву самолета внемля.

[198, т. 3. 199]

71. Непрямая коммуникация казалась футуристам отрицательным явлением: ср. чрезвычайно недоброжелательное отношение Д. Бурлюка к художественной критике: «...только в рядах искренних зрителей возможно искать поддержку и сочувствие» [29, 13].

72. Ср. другие маски в стихах Маяковского, напоминающие маски *commedia dell'arte*: «рот один без глаз, без затылка» [124, т. 1, 84]; «тронул губу, а у меня из-под губы — клык» [124, т. 1, 88]; «в лысине — тот — это большой, носатый плачет армянский анекдот» [124, т. 1, 98]; «облысевшую голову разрисует... в рога или в сияние» [124, т. 1, 166]; «...в ужасе стрелки волос подымался на лысом темени времени» [124, т. 1, 163].

73. Такие особенности художественной речи Маяковского, как преодоление синтаксиса за счет семантики, синтаксическая компрессия, изученная еще Б. Арватовым [8, 101 и сл.], звуковая редакция (ср.: «баарбей» в «150 000 000») и некоторые другие, совпадают с признаками внутренней речи (по Л. С. Выготскому). Стилистику Маяковского, стало быть, определяет легализация внутренней речи, с чем корреспондирует и тот факт, что его поэзия отправляет нас к темам, в наибольшей степени подвергающимся социальному табуированию (бунт, телесная любовь), т. е. к семантике, относящейся к ведению внутренней речи. Ср. сходные суждения Ежи Фарино о Цветаевой [190, 161].

74. Ср. учение Эйзенштейна о пафосе.
75. Ср.: «...Душа влечется в примитив» у Игоря Северянина [164, 126] и другие аналогичные примеры в поэзии Хлебникова, Каменского, Асеева.
76. О связи между социальным отчуждением и аллюзивным словом, производящим «эффект утаенной информации», см. [266, 44 и сл.].
77. Интересный анализ хлебниковского подхода к собственному имени предпринят в [62].
78. По замечанию Д. С. Лихачева, в русской литературе XVII в. «человек живописуется в своих связях... с другими людьми, вступает с ними в "ансамблевые группы"» [109, 206].
79. Ср. уподобление золота в государственной жизни кровообращению у Гоббса.
80. Ср. «адамизм» акмеистов; ср. также установку поэтов ОБЭРИУ смотреть «на предмет голыми глазами» (манифест ОБЭРИУ цит. по: [277, 70]).
81. Это противоречие обсуждает З. Матхаузер в [122, 150].
82. Вот почему на акмеистов столь большое влияние оказали, как замечает Омри Ронен, «...тексты научные (в области минералогии, систематики и т. п.), а также тексты-посредники, представляющие собой интерсемиотическую транспозицию идеографических элементов других, неязыковых систем (живописи, архитектуры и т. д.)» [160, 376].
83. Ср. тягу к обновлению материалов эстетического творчества в близких к футуризму архитектурных и живописных кругах.
84. У Мандельштама, по наблюдению Л. Я. Гинзбург, «...определение часто относится именно к контексту, а не к предмету, к которому оно прикреплено формально-грамматическими связями» [44, 314].
85. Поэтому чем больше семантических контекстов освоено субъектом творчества, тем ценнее познавательные результаты его деятельности. Ср. высказывание Поля Валери, чья позиция родственна позиции русского акмеизма: «...Количество... языков, коими некто владеет, в огромной мере определяет возможность того, что он обнаружит новое» [30, 100].
86. Ср. замечание Ю. И. Левина о построении мандельштамовского стихотворения «Мастерица виноватых взоров...»: «...Попытки выявить... тот фрагмент реальности, который отображен в тексте, приводят к выводу, что стихотворение построено в основном на внефабульном материале. Относительно действительности, лежащей за текстом, ничего определенного сказать нельзя» [102, 14].
87. О «двойном» цитировании у Ахматовой см. интересную статью [179].
88. О «культурологической» природе скрытой цитации у Ахматовой см. [125, 33 и сл.].
89. См., например, [135].

90. См. о роли зачинов, обращенных к слушателям, у Мандельштама и об установке на собеседника в стихах этого поэта [160, 384]. Ср. разбор обращений ко второму лицу у Ахматовой в [215, 140 и сл.].

91. В главе «Введение в постсимволизм», к сожалению, не были использованы наблюдения, содержащиеся в статье Моймира Грыгара «Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда» (в кн.: «Structure of Texts and Semiotics of Culture», The Hague — Paris, 1973). С этой статьей автору удалось познакомиться лишь после завершения работы над книгой.

## Заключение

1. Это не означает, однако, что свойства символических, аллегорических и тому подобных текстов, названные в указанной главе, совпадают со свойствами формально соответствующих им, но качественно отличных литературных систем. В каждой из систем присутствуют тексты всех типов, т. е. диахронная трансформация, аналогичная, скажем, символическому превращению отдельно взятого смысла, может ретрансформироваться с помощью всех разновидностей внутрисистемных семантических преобразований.

2. Ср. мысль Д. С. Лихачева об историческом противоборстве «первичных» и «вторичных» стилей [109, 176 и сл.].

3. Обзор логико-философских и лингвистических работ, посвященных понятию пресуппозиции, введенному в современный научный обиход Готтлобом Фреге, см. [244, 26 и сл.]; здесь же — другие статьи о языковой пресуппозиции; см. также [9, 84 и сл.].

4. Вот почему для реконструкции смыслопорождения, ведущего к созданию художественного текста, правомерно использовать гипотетико-дедуктивные модели, природа которых, кажется, не противоречит природе самого литературного творчества.

5. То же самое можно сказать о соотношении художественного и научного творчества. Среди научных моделей, хотя это и выглядит парадоксальным, типологическое сходство с эстетическими моделями обнаруживают прежде всего, как подчеркивал Р. Карнап [87, 50], логико-математические построения, которые он называл «возможными» мирами: высказывания логики и математики истинны во всех мыслимых мирах, а не только в том, который дан нам в непосредственном опыте.



1. Правила диахронных трансформаций, если угодно, могут быть поняты в качестве селективных (т. е. ограничивающих сочетаемость универсальных смыслов) по отношению к ахронным правилам генерирования значений. О противопоставлении генератор/селектор в семантической теории см. [68, 178].

2. Ср. в этом плане проведенное Ю. Кристевой размежевание двух типов трансформационных теорий [264, 40].

3. Ср. принципы формирования семантического языка в лингвистике [7, 416].

4. Ср. в связи с разбираемой в этой главе проблемой модальностей: «Что касается логики “классов случаев”, то, если она не сводится с помощью дополнительных аксиом к немодальной логике, она становится чем-то таким, что никогда не было разработано, т. е. логикой, в которой не допускаются никакие высказывания, кроме модальных» [192, 20].

5. Ср. «аксиологический четырехугольник» А.-Ж. Греймаса [251, 25 и сл.; 249, гл. «Les jeux contraintes sémiotiques»]. См. также [247, 33 и сл.; 231, 370]. Традиция, согласно которой тексты культуры описываются в терминах четырех-(шести)членных ценностно-смысловых структур, восходит к диалогу Платона «Филеб» [152].

6. Для идентификации модальностей приходится пользоваться теми обиходными лексическими средствами, которыми располагает естественный язык. Это может вызвать неуместные в данном случае ассоциации, связанные с теми значениями, которыми обладают предназначенные для описания модальностей русские глаголы. Перефразируя Цв. Тодорова, следует подчеркнуть, что речь здесь идет не о глаголах русского языка, но о «глаголах» грамматики повествования [291, 30].

7. Ср. схему А.-Ж. Греймаса, гораздо менее полную, чем обоснованная выше: «хотеть» → «знать» → «мочь» → «действовать» [249, 179]. Ср. также списки модальностей (первого поколения) у других авторов [290, 44 и сл.; 295, 233 и сл.; 247, 52]. В последней работе приводится следующий перечень модальностей: V («хотеть»), S («знать»), P («мочь»), F («действовать»), <sup>+</sup> (позитивность), <sup>-</sup> (негативность), ← (прошлое), → (будущее). Более сложные модальности осмысляются затем как композиции элементарных модальностей, например: «говорить» = F·S. Не ясно, почему в роли модальностей зарегистрированы ← и →, так как понятия прошлого и будущего относятся к «узловой» категории времени. Современные теории модальностей продолжают средневековую традицию, начатую Раймундом Люллием, который насчитывал девять «абсолютных предикатов».

8. О двойственной природе жанра см. [270, 5].

9. Об изоморфизме волшебной сказки и «посвятительного» романа см. [168].

10. Путь смысла в литературном тексте может иметь направление не только слева направо по модальной цепи, но и справа налево. «...Обратимость, — как писал Ж. Пиаже, — является наиболее характерной особенностью интеллекта» [150, 99].

11. Вероятно, при переводе всех названных предикатов на естественный язык было бы целесообразно воспользоваться не русской, но интернациональной лексикой, например: действие=фактитив, бездействие=пассив и т. п., однако такой перевод превратил бы эту главу в неудобочитаемую.

12. Как видно, поверхностно-семантическое воплощение модальностей может представлять собой косвенное лексическое отражение предикатов, входящих в состав глубинных семантических структур. Одна и та же модальность бывает способна к различным изофункциональным лексико-грамматическим реализациям. Ср. пример, приводимый А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым: «“S дат.+не+V инф” = “не+мочь+V”, *Мне не поднять этот камень=Я не в силах поднять этот камень...*» [69, 16].

13. Ср. логическую экспликацию диахронных превращений смысла.

14. Нужно сказать, что многие интерпретаторы работы В. Я. Проппа, начиная с К. Леви-Стросса [268], лишь реформулировали выводы «Морфологии сказки», обычно переводя их на язык парадигматического описания фольклорных текстов (см. обзор структурно-семиотической фольклористики [254]), но не пытались реанализировать сказку.

15. Ср. связанную с этим критику в адрес В. Я. Проппа в [261, 5—6].

16. Не исключено, что переход от архаических текстов к новой литературе — это прежде всего переход от сравнительно простых модальных объединений (и композиций «узлов») к более сложным, т. е. движение от абстрактной семантики к смыслам, которые сопряжены с единичными объектами.

17. Ср. распространение идей этого ученого на материал новой литературы [221, 31—51].

18. Ср. замечания, сделанные по поводу классификации А.-Ж. Грей-маса в [260, 126—127].

19. Термины «контрастная замена», «совмещение», «согласование», «повторение», «проведение через разное», «подача» и «развертывание» заимствованы из списка «приемов выразительности», операционально заданных в [69, 7 и сл.]. Трансформации, определенные как «расщепление» и «добавление», по-видимому, адекватны таким «приемам выразительности», указанным в списке А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, как «сокращение» и «увеличение»; этимологические образы двух последних слов не передают, однако, с достаточной точностью содержание обозначаемых ими семантических процессов. Термины «расщепление», «добавление» и «перевешивание» взяты из [68, 185].

20. Подробнее о формировании смеха см. [167].
21. Ср. подятие «псевдоиспытания» у А.-Ж. Греймаса [251, 199 и сл.]; об «анекдотическом испытании» в литературе нового времени см..[168, 307—308].
22. Экспликацию двух видов смысловой связности см. [247, 46, прим.].
23. О трехуровневой стратификации литературных структур см. [250, 14—15].

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки поэтического стиля древней Руси. М.; Л., 1947.
2. *Азадовский К. М.* Блок и А. М. Добролюбов // Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
3. Альманах книгоиздательства «Гриф». М., 1903.
4. *Аничков Е.* Последние побеги русской поэзии // Золотое руно. 1908. № 2.
5. [*Анненский И. Ф.*] Из неопубликованных писем Иннокентия Анненского / Вступит. ст., публикация и коммент. И. И. Подольской // Известия АН СССР (Серия литературы и языка) [далее — ИЛЯ]. 1972. Т. XXXI. № 5.
6. *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта (Большая серия). [Вступит. ст. А. В. Федорова] Л., 1959.
7. *Апресян Ю. Д.* О языке для описания значений слов // ИЛЯ. 1969. Т. XXVIII. № 5.
8. *Арватов Б.* Социологическая поэтика, М., 1928.
9. *Арутюнова Н. Д.* Понятие пресуппозиции в лингвистике // ИЛЯ. 1973. Т. XXXII. № 1.
10. *Аскольдов С.* Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альм. 1. Пг., 1922.
11. *Ахматова А. А.* Бег времени. М.; Л., 1965.
12. *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Библиотека поэта (Большая серия). Л., 1969.
13. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. О методологии исследования романа // Вопросы литературы. 1970. № 1.
14. *Белый Андрей.* Арабески. М., 1911.
15. *Белый Андрей.* Между двух революций. Л., 1934.
16. *Белый Андрей.* На перевале, 1. Кризис жизни. Пг., 1918.
17. *Белый Андрей.* На перевале, 3. Кризис культуры. Пг., 1920.
18. *Белый Андрей.* Начало века. М.; Л., 1933.
19. *Белый Андрей.* Символизм. М., 1910.
20. *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965.
21. *Блок А. А.* Собрание сочинений в восьми томах. М.; Л, 1958—1960.
22. *Бобров С.* Слово у Якова Бёме // Второй сборник Центрифуги. М., 1916.
23. *Большаков К.* Поэма событий. М., 1916.
24. *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
25. *Брюсов Валерий.* Дневники. 1891—1910. М., 1927.
26. *Брюсов Валерий.* Новые течения в русской поэзии // Русская мысль. 1913. № 3.

27. *Брюсов Валерий*. Полное собрание сочинений и переводов. Т. 1—3. СПб., 1913.
28. *Бурлюк Д.* Биография и стихи. К 25-летию художественной деятельности, Нью-Йорк, 1924.
29. *Бурлюк Д.* Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. СПб., 1913.
30. *Валери П.* Введение в систему Леонардо да Винчи // Вопросы философии. 1972. № 2.
31. *Величковский Иван*. Твори. Київ, 1972.
32. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб., 1913.
33. Вестник Европы. 1895. Т. V.
34. *Ветловская В. Е.* Достоевский и поэтический мир древней Руси // Сборник за Славистику. број 3 за 1972 годину.
35. *Винокур Г.* Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
36. *Винокур Г.* Маяковский — новатор языка. М., 1943.
37. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1930.
38. *Волошинов В.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6.
39. Второй сборник Центрифуги. М., 1916.
40. *Гак В. Г.* Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования. М., 1971.
41. *Гаспаров Б. М.* Некоторые аспекты семиотической ориентации вторичных моделирующих систем // *Semiotyka i struktura tekstu*. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1973.
42. *Гизетти А.* Лирический лик Сологуба // Современная литература. Л., 1925.
43. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л., 1964.
44. *Гинзбург Л. Я.* Поэтика Осипа Мандельштама // ИЛЯ. 1972. Т. XXXI. № 4.
45. Гиперборей. 1912. № 2 (ноябрь).
46. Гиперборей. 1912. № 3 (декабрь).
47. Гиперборей. 1913. № 5 (февраль).
48. Гиперборей. 1913. № 8 (октябрь).
49. *Гиппиус В. В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова, Пермь, 1927.
50. *Горнунг Б. В.* Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики // Проблемы современной филологии. М. 1965.
51. *Горнунг Б.* Черты русской поэзии 1910-х годов (К постановке вопроса о реакции против поэтического канона символистов) // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л., 1971.
52. *Горфункель А. X.* «Пентатеугум» Андрея Белобочкокого // Труды

Отдела древнерусской литературы» (далее — ТОДРЛ). Т. XXI. М.; Л., 1965.

53. *Гофман В.* Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937.

54. *Гудзий Н. К.* Из истории раннего русского символизма. Московские сборники «Русские символисты» // Искусство. Журнал ГАХН. М., 1927. Кн. IV.

55. *Гуревич А. Я.* Что есть время? // Вопросы литературы. 1968. № 11.

56. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1975.

57. *Декарт Р.* Избранные произведения. М., 1950.

58. Демократическая поэзия XVII века. М.; Л., 1962.

59. *Добролюбов Александр.* Natura naturans. СПб., 1895.

60. *Добролюбов Александр.* Из книги невидимой. М., 1905.

61. *Добролюбов Александр.* Собрание стихов / Предисловия Ив. Ко-невского и Валерия Брюсова. М., 1900.

62. *Дуганов Р. В.* Краткое «Искусство поэзии» Хлебникова // ИЛЯ. 1974. Т. XXXIII. № 5.

63. *Есенин С. А.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 4. М., 1968.

64. *Живов В. М., Успенский Б. А.* Центр и периферия в языке в свете языковых универсалий // Вопросы языкознания. 1973. № 5.

65. *Жирмунский В. М.* Анна Ахматова и Александр Блок // Русская литература. 1970. № 3.

66. *Жирмунский В. М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922.

67. *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928.

68. *Жолковский А. К.* и др. О семантическом синтезе // Проблемы кибернетики. Вып. 19. М., 1967.

69. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста, II. Тема и приемы выразительности. Пример вывода художественного текста из темы. М., 1972.

70. *Зализняк А. А.* О возможной связи между операционными понятиями синхронного описания и диахронии // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов. М., 1962.

71. *Иванов Вяч. Вс.* Единство предмета науки о языке // ИЛЯ. 1973. Т. XXXII. № 3.

72. *Иванов Вяч. Вс.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1974.

73. *Иванов Вяч. Вс.* Лингвистика и исследование афазии // Структурно-типологические исследования. М., 1962.

74. *Иванов Вяч. Вс.* Роль семиотики в кибернетическом исследовании человека и коллектива // Логическая структура научного знания. М., 1965.

75. *Иванов Вяч. Вс., Лотман Ю. М.* и др. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) // Semiotyka i

структура текста. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1973.

76. *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К реконструкции праславянского текста // Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. (София, сентябрь 1963). М., 1963.

77. *Иванов Вяч. [И.]* Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М., 1916.

78. *Иванов Вяч. [И.]* Дионис и прадионисийство, Баку, 1923.

79. *Иванов Вяч. [И.]* Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1903.

80. *Иванов Вяч. [И.]* По звездам. СПб., 1909.

81. *Иванов Вяч. [И.]* Cog Ardens. Часть первая. М., 1911.

82. *Иванов-Разумник.* Федор Сологуб // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911.

83. *Игнатъев И. В.* Эго-футуризм, Засахаре Кры. Эго-футуристы. СПб., 1913.

84. *Каменский В.* Девушки босиком, Тифлис, 1917.

85. *Каменский В.* Его — моя биография великого футуриста. М., 1918.

86. *Каменский В.* Книга о Евреинове. Пг., 1917.

87. *Карнап Р.* Введение в философию науки. М., 1971.

88. *Коневской Иван.* Стихи и проза. М., 1904.

89. *Косериу Э.* Синхрония, диахрония и история // Новое в лингвистике. Вып. 3. М., 1963.

90. *Кралин М.* Анна Ахматова и Иниокентий Анненский // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971.

91. *Крученых А.* Апокалипсис в русской литературе. М., 1923.

92. *Крученых А.* Возропшем. Пг., [б. г.].

93. *Крученых А.* Вселенская война. Пг., 1916.

94. *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922.

95. *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое. М., 1913.

96. *Кузмин М. А.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4.

97. *Кузмин М. А.* Условности. Пг., 1923.

98. *Кульбин Н. И.* Кубизм // Стрелец. Сб. 1. Пг., 1915.

99. *Кульбин Н. И.* Свободное искусство как основа жизни. Гармония и Диссонанс // Студия импрессионистов. СПб., 1910.

100. *Ларин Б. А.* О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль. Пг., 1923.

101. *Ларин Б. А.* О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды) // Русская речь. Новая серия. № 1. Л., 1927.

102. *Левин Ю. И.* Семантический анализ стихотворения // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск, 1971.

103. *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам» (далее — ТЗС). Вып. 2. Тарту, 1965.

104. *Левинтон Г.* К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971.

гвистика. Тарту, 1971.

105. *Лекомцева М. И.* К анализу смысловой стороны искусства аборигенов Грут-Айленда (Австралия) // Ранние формы искусства. М., 1972.

106. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1933.

107. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. М., 1929.

108. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

109. *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973.

110. *Лихачев Д. С.* Черты первобытного примитивизма в воровской речи // Язык и мышление. III—IV. М.; Л., 1935.

111. *Лихачева В. Д., Лихачев Д. С.* Художественное наследие древней Руси и современность. М., 1971.

112. *Лосский Н.* Звук как особое царство бытия // Мелос. Кн. 1. СПб., 1917.

113. *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.

114. *Лотман Ю. М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // ТЗС. Вып. 3, 1967.

115. *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Миф — имя — культура // ТЗС. Вып. 6, 1973.

116. *Майков Л. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889.

117. *Майков Л. Н.* Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

118. *Максимов Д.* Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.

119. *Максимов Д.* Критическая проза Александра Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964.

120. *Мандельштам О.* О поэзии. Л., 1928.

121. *Мандельштам О.* Стихотворения. М.; Л., 1928.

122. *Матхаузер З.* Логика нелогичности. К некоторым взаимосвязям русского футуризма // *Problémy literarnej avantgardy*. Bratislava, 1968.

123. *Матхаузерова С.* Функция времени в древнерусских жанрах // ТОДРЛ. Т. XXVII. Л., 1973.

124. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1955; Т. 4. М., 1957.

125. *Мейлах М. Б., Топоров В. Н.* Ахматова и Данте // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1972. V. XV.

126. *Мейлах М. Б.* Язык трубадуров. М., 1975.

127. *Мелетинский Е. М.* и др. Проблемы структурного описания волшебной сказки // ТЗС. Вып. 4, 1969.

128. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.

129. *Мелетинский Е. М.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. М.; Л., 1970.

130. *Миц З. Г.* Понятие текста и символистская эстетика // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим систе-



мам. I (5). Тарту, 1974.

131. *Мицц З. Г.* Лирика Александра Блока. Тарту, 1975.

132. *Мицц З. Г.* Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока // Ученые записки ТГУ. Вып. 251. Труды по русской и славянской филологии, XV. Литературоведение. Тарту, 1970.

133. *Мицц З. Г.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока // ТЗС. Вып. 6, 1973.

134. *Морозов А. А.* Основные задачи изучения славянского барокко // Советское славяноведение. 1971. № 4.

135. *Нарбут В.* Плоть. Быто-эпос, Одесса, 1920.

136. *Неклюдов С. Ю.* «Чудо» в бытине // ТЗС. Вып. 4. 1969.

137. *Нечаев В. И.* Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Л., 1929.

138. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. М., 1913.

139. *Одоевцева Ирина,* Двор чудес. Пг., 1922.

140. *Орлов В. Н.* Пути и судьбы. Литературные очерки. Л., 1963.

141. *Панов М. В.* Стилистика // Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962.

142. *Панченко А. М.* Несколько замечаний о генологии книжной поэзии XVII века // ТОДРЛ. Т. XXVII. Л., 1972.

143. *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

144. *Панченко А. М., Смирнов И. П.* К интерпретации стихотворного текста Есенина «Не пора ль перед новым посемьем...» // Русская литература. 1971. № 4.

145. *Панченко А. М., Смирнов И. П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРЛ. Т. XXVI. Л., 1971.

146. *Паскаль [Б.]* Мысли о религии. М., 1902.

147. *Пастернак Борис.* Охранная грамота. Л., 1931.

148. *Пастернак Борис.* Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта (Большая серия). М.; Л., 1965.

149. *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. Т. I. СПб., 1862.

150. *Пиаже Ж.* Избранные психологические труды. М., 1969.

151. Пир во время чумы. (Мезонин поэзии. Вып. 2). М., 1913.

152. *Платон.* Сочинения. Т. 3. М., 1971.

153. *Погодин А. А.* Язык как творчество // Вопросы теории и психологии творчества. Т. IV, Харьков, 1913.

154. *Поморска К.* О членении повествовательной прозы // Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973.

155. *Пропп В. Я.* Морфология сказки, изд. 2. М., 1969.

156. *Ревзин И. И.* Субъективная позиция исследователя в семиотике // ТЗС. Вып. 5, 1971.

157. *Резанов В. И.* К вопросу о старинной драме. Теория школьных

- «декламаций» по рукописным поэтикам // ИОРЯС. 1913. Т. XVIII. № 1.
158. *Робинсон А. Н.* Жизнеописание Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963.
159. *Розанов В. В.* О символистах // Русское обозрение. 1896. № 9.
160. *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973.
161. *Россиянский М.* Перчатка кубо-футуристам // Вернисаж книгоиздательства «Мезонин поэзии». Вып. 1, 1913.
162. Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970.
163. *Северянин Игорь*, Ананасы в шампанском. Поэзы. М., 1915.
164. *Северянин Игорь*, Громокипящий кубок. Изд. 2. М., 1913.
165. *Симеон Полоцкий*. Избранные сочинения. М.; Л., 1953.
166. *Скрипиль М. О.* Повесть о Савве Грудцыне (Тексты) // ТОДРЛ. Т. V. М.; Л., 1947.
167. *Смирнов И. П.* Древнерусский смех и логика комического // ТОДРЛ. Т. XXXII. Л., 1977.
168. *Смирнов И. П.* От сказки к роману // ТОДРЛ. Т. XXVII. Л., 1972.
169. *Смирнов И. П.* Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
170. *Сологуб Ф. К.* Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12.
171. *Сологуб Ф. К.* Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1913.
172. *Сологуб Ф. К.* Собрание сочинений. Т. 2—17. СПб., 1913—1914.
173. *Сологуб Ф. К.* Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908.
174. *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. М., 1933.
175. *Софронова Л. А.* Некоторые проблемы поэтики польского барокко // Советское славяноведение. 1974. № 1.
176. *Спекторский Е.* Проблема социальной физики в XVII столетии. Т. 2. Киев, 1917.
177. Стрелец. Сб. 1. Пг., 1915.
178. *Тарановский К.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. // American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists. Prague, 1968. vol. I, The Hague; Paris, 1968.
179. *Тименчик Р. Д.* Ахматова и Пушкин. Заметки к теме // Ученые записки Латвийского государственного университета. Т. 215. Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974.
180. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Изд. 4. М.; Л., 1928.
181. *Томашевский Б. В.* Формальный метод (Вместо некролога) // Современная литература. Л., 1925.
182. *Топоров В. Н.* О трансформационном методе // Трансформаци-

онный метод в структурной лингвистике. М., 1964.

183. *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (Т. С. Элиот) // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. V. XVI.

184. *Топоров В. Н.* К семиотике предсказаний у Светония // ТЗС. Вып. 2, 1965.

185. *Тынянов Юрий.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.

186. *Тынянов Юрий.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

187. *Тютчев Ф. И.* Лирика. Т. 1. М., 1965.

188. *Ульман С.* Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Вып. 5. М., 1970.

189. *Успенский Б. А.* «Грамматическая правильность» и поэтическая метафора // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.

190. *Фарино Е.* Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой) // Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1973.

191. *Федоров Н. Ф.* Философия общего дела. Т. 2. М., 1913.

192. *Фейс Р.* Модальная логика. М., 1974.

193. *Феофан Прокопович.* Сочинения / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961.

194. *Фрейденберг О. М.* Происхождение греческой лирики // Вопросы литературы. 1973. № 11.

195. Футуристы. Первый журнал русских футуристов. № 1—2. М., 1914.

196. *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

197. *Хлебников Велимир.* Избранные стихотворения / Вступит. ст. Н. Л. Степанова. М., 1936.

198. *Хлебников Велимир.* Собрание произведений. Т. 1—5. Л., 1928—1933.

199. *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940.

200. *Холодович А.* К вопросу о лингвистическом методе в поэтике / В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930.

201. *Хомский Н.* Язык и мышление. М., 1972.

202. *Хомяков А. С.* Стихотворения и поэмы. (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1969.

203. *Чернов И. А.* Литературная культура русского барокко (пути и методы изучения). Автореф. канд. дисс. Тарту, 1975.

204. *Чернов И. А.* Опыт типологической интерпретации барокко // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

205. *Чижевский Д.* К проблеме литературного барокко у славян // Literárny Barok. Bratislava, 1971.

206. *Чуковский К. И.* Нат Пинкертон и современная литература. Куда мы пришли? М., 1910.
207. *Чулков* Георгий, Об утверждении личности // *Факелы*. Кн. 2. СПб., 1907.
208. *Шанирштейн-Лерс Я. Е.* Общественный смысл русского литературного футуризма (Неонародничество русской литературы XX века). М., 1922.
209. *Шентаев Л. С.* Стихи справщика Савватия // *ТОДРЛ*. Т. XXI. М.; Л., 1965.
210. *Шершеневич Вадим.* Футуризм без маски. М., 1913.
211. *Шкловский В.* Жили-были. М., 1966.
212. *Шкловский В.* Поиски оптимизма. М., 1931.
213. *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. II. Пб., 1923.
214. *Шубин Э. А.* Художественная проза в годы реакции // *Судьбы русского реализма начала XX века*. Л., 1972.
215. *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969.
216. *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924.
217. *Эллис*, Русские символисты. М., 1910.
218. *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников, Прага, 1921.
219. *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, Берлин, 1923.
220. *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // *Принципы типологического анализа языков различного строя*. М., 1972.
221. *Alexandresku S. A.* Project in the Semantic Analysis of the Characters in William Faulkner's Work // *Semiotica*. 1971. № 1.
222. *Barley N. F.* Structural Aspects of the Anglo-Saxon Riddle // *Semiotica*. 1974. № 2.
223. *Barthes R.* Essais critiques. Paris, 1964.
224. *Barthes R.* Par où commencer? // *Poétique*. 1970. № 1.
225. *Baudelaire Charles.* Oeuvres complètes. Paris. 1951.
226. *Bauman Z.* Semiotics and the Functions of Culture // *Information sur les sciences sociales*. 1968, VII, 5
227. *Bjorling F.* «Stolbcy» by Nicolaj Zabolockij. Analyses, Stockholm, 1973.
228. *Boon J. A.* From Symbolism to Structuralism. Lévi-Strauss in a Literary Tradition, New York, 1972.
229. *Brown R. M.* Typologie des signes littéraires // *Poétique*. 1971. № 7.
230. *Cioran S. D.* The Apocalyptic Symbolism of Andrei Belyj. The Hague; Paris, 1973.
231. *Chabrole C.* Pour une théorie des transformations des structures de contenu // *Semiotica*. 1973, VII, 4.
232. *Chafe W. L.* Meaning and the Structure of Language. Chicago;

London, 1970.

233. *Clough T. R.* Futurism. New York, 1961.

234. Čiževskij D. Aus zwei Welten. s' Gravenhage, 1966.

235. *Décaudin M.* La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895—1914, Toulouse, 1960.

236. *Derrida J.* Sémiologie et Grammatologie // Essays in Semiotics. (Approaches to Semiotics, 4). The Hague-Paris, 1971.

237. *Dijk Teun A. van.* On the Foundations of Poetics. Methodological Prolegomena to a Generative Grammar of Literary Texts // Poetics. 1972. № 5.

238. *Donchin G.* The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. S-Gravenhage, 1958.

239. *Donne John,* Poetry and Prose. New York, 1967.

240. *Dupréel E.* Le problème sociologique du rire // Revue philosophique de la France et de l'Étranger. 1928. 19—10.

241. *Feinberg L. E.* The Grammatical Structure of Boris Pasternak's Gamlet // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris. 1973.

242. *Fónagy I.* Double Coding of Speech // Semiotica. 1971. № 3.

243. *Frioux C.* Le métaphore chez Majakovskij // Revue des études slaves. V. 34. Paris, 1957.

244. *Garner R.* «Presupposition» in Philosophy and Linguistics // Studies in Linguistic Semantics / Ed. by Charles J. Fillmore and D. Terence Langendoen. New York, 1971.

245. *Genette G.* Langage poétique, poétique du langage // Information sur les sciences sociales. 1968, VII, 2.

246. *Genette G.* Valéry et la poétique du langage // MLN. French Issue. 1972. Vol. 87. № 4.

247. *Genot G.* Elements towards a Literary Analytics // Poetics. 1973. № 8.

248. *Genot G.* Tactique du sens // Semiotica. 1973, VIII, 53.

249. *Greimas A. J.* Du Sens. Paris, 1970.

250. *Greimas A. J.* Pour une théorie du discours poétique // Essais de semiotique poétique / Ed. par A. J. Greimas. Paris, 1972.

251. *Greimas A. J.* Sémantique structurale. Paris, 1966.

252. *Greimas A. J.* Structure et Histoire // Les Temps Moderns. Paris, 1966. № 246.

253. *Guillén C.* Poetics as System // Comparative Literature. 1970, XXII, 3.

254. *Hendrics W. O.* Verbal Art and the Structuralist Synthesis // Semiotica. 1973, VIII, 3.

255. *Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Style in Language. ed. by Thomas A. Sebeok. New York; London, 1960.

256. *Jakobson R.* Qu'est-ce que la Poesie // Poétique. 1971. № 7.

257. *Jakobson R.* Questions de poétique. Paris, 1973.

258. *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak // Slavische Rundschau. 1935. № 25.

259. *Jakobson R.* Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // *R. Jakobson, M. Halle, Fundamentals of Language.* The Hague, 1956.
260. *Jameson F.* The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, Princeton, 1972.
261. *Kahn E.* Finite-state Models of Plot Complexity // *Poetics.* 1973. № 9.
262. *Keenan E. L.* Two Kinds of Presupposition in Natural Language / *Studies in Linguistic Semantics.* ed. by Charles J. Fillmore and D. Terence Langendoen. New York, 1971.
263. *Köngas Maranda E.* Theory and Practice of Riddle Analysis // *Towards New Perspectives in Folklore.* Austin; London, 1972.
264. *Kristeva J.* Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle (*Approaches to Semiotics*, 6). The Hague; Paris, 1970.
265. *Kristeva J.* Semeiotiké. Recherches pour sémanalyse. Paris, 1969.
266. *Kugel J. L.* The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry. New Haven; London, 1971.
267. *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. Paris, 1958.
268. *Lévi-Strauss C.* L'analyse morphologique des contes russes // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.* 1969. № 3.
269. *Levý J.* Generative Poetics // *Sign. Language. Culture.* The Hague; Paris, 1970.
270. *Margolin U.* Three Types of Deductive Models in Genre Theory // *Zagadnienia rodzajów literackich.* T. XVII, zeszyt 1(32). Łódz, 1974.
271. *Markov V.* Russian Futurism: A History. Berkeley; Los Angeles, 1968.
272. *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley; Los Angeles, 1962.
273. *Mathauzer Z.* Umění Poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba, Praha, 1964.
274. *Mathauzerova S.* Baroko v ruské literatuře XVII století // *Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů v Praze.* Praha, 1968.
275. *Metz C.* Problèmes de dénotation dans le film de fiction. Contribution à une sémiologie du cinéma // *Sign. Language. Culture.* The Hague; Paris, 1970.
276. *Milner G. Á.* Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humor and Laughter // *Semiotica.* 1972. V. 1.
277. *Milner-Gualland R. R.* «Left Art» in Leningrad: the OBERIU Declaration // *Oxford Slavonic Papers. New Series.* 1970. Vol. III.
278. *Morawski S.* The Basic Functions of Quotation // *Sign. Language. Culture.* The Hague; Paris, 1970.
279. *Morris C. W.* Foundations of the Theory of Signs // *International Encyclopedia of Unified Science.* Vol. 1. № 2, Chicago, 1938.

280. *Mukařovský J.* Základní principy avantgardy // Problémy literárnej avantgardy. Bratislava, 1968.
281. *Nelson L.* Baroque Lyric Poetry. New Haven; London, 1961.
282. *Nilsson N. Å.* Russian Heraldic Virši from the 17th Century. Stockholm, 1964.
283. *Nilsson N. Å.* Russian Imaginists, Stockholm, 1970.
284. *Pittelkow R.* On Literature as a Social Phenomenon (Semiological Notes) // Poetics. 1972. № 6.
285. *Pomorska K.* Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague; Paris, 1968.
286. *Rousset J.* La littérature de l'âge baroque en France. Circé et la Paon. Paris, 1964.
287. *Shambers R.* The Artist as Performing Dog // Comparative Literature. 1971. V. XXIII. № 4.
288. *Shands H. C.* The War with Words (Approaches to Semiotics, 12). The Hague, 1971.
289. *Steiner G.* Whorf, Chomsky and the Student of Literature // New Literature History. 1972. Vol. IV. № 1.
290. *Todorov Hr.* Logique et temps narratif // Information sur les sciences sociales. 1968. V. VII. № 6.
291. *Todorov Tz.* Grammaire du Décaméron (Approaches to Semiotics, 3). The Hague; Paris, 1969.
292. *Todorov Tz.* Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.
293. *Todorov Tz.* Le nombre, la lettre, le mot // Poétique. 1970. № 1.
294. *Todorov Tz.* Note sur le langage poétique // Semiotica. 1969. № 1.
295. *Todorov Tz.* Poétique de la prose. Paris, 1971.
296. *Todorov Tz.* Recherches sur le symbolisme linguistique // Poétique. 1974. № 18.
297. *Warnke F. J.* Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century. New Haven; London, 1972.
298. *Wosien M.-G.* The Russian Folk-tale. Some Structural and Thematic Aspects. München, 1969.

**НА ПУТИ  
К  
ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ**





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Читатель найдет в этой работе попытку раскрыть понятие литературы и вывести из полученного общего определения дефиниции отдельных литературных подсистем, не зависящих от исторического времени, являющих собой универсалии словесного искусства. Различные типы (жанры) художественной речи рассматриваются в самом первом приближении. Более или менее основательно мы задерживаемся только на оппозиции стихи/проза, на категории комического и на малых повествовательных формах. Главы, посвященные названным разновидностям литературного творчества, призваны, помимо решения конкретных задач, продемонстрировать те исследовательские приемы, посредством которых могут быть концептуализованы жанровые универсалии, оставшиеся вне подробного разбора.

При всем своем многообразии современной литературоведческий авангард, развивавшийся в течение последних двадцати пяти лет, исходит из нескольких догматов, равно значимых для всех его групповых и индивидуальных манифестаций. К числу таких догматов принадлежит, среди прочих, если не в первую очередь, непоколебимая исследовательская уверенность в том, что факты, подлежащие компетенции литературоведения, несут в себе некое несобственное, трансцендентное им, но тем не менее их конституирующее признаковое содержание. Эту познавательную ситуацию было бы правомерно назвать — без пейоративной оценки — шизофренией метода.

Отдельно взятое художественное произведение моделируется в учении об интертексте в качестве собрания цитат и рецитат. Rezeptionsästhetik стремится проследить за тем, как произведение в процессе восприятия обрастает все новыми и новыми интерпретациями, и объяснить то, почему литература допускает множественность прочтений. Неориторика пользуется категориальным инструментарием, с помощью которого могут быть проанализированы тропы, фигуры и порядок, по сути дела, всякой — не только художественной — речи. Нарратология увлечена постижением той логики действий, которая в одинаковой мере релевантна и для эстетически отмеченного повествования, и для социального поведения, и для описания исторических событий. В этом контексте ясно, почему соображения М. М. Бахтина о «чужом слове», «Другом», «диалогичности» попали в центр сегодняшних гуманитарных дискуссий. Подозревая повсюду в данном ином, литературоведческое сознание, сложившееся в 1960—1970-е гг., оценивает себя самое как нечто большее, нежели просто литературоведение, — как поучительный образец для смежных наук: для лингвистики, культурологии, теории дискурсивности.

Мы отнюдь не собираемся утверждать, что учение об интертексте, Rezeptionsästhetik, неориторика, нарратология и прочие — актуальные сейчас — подходы к художественному произведению не имеют под собой основания. Эти подходы революционизировали науку о литературе. Но вместе с тем они растворили знание о литературе в знании о текстах. Безоглядная сосредоточенность на ином-в-данном ведет к тому, что из виду упускается эстетически имманентное, «литературность», уникальность словесного искусства в ряду остальных дискурсов.

Наша работа нацелена на то, чтобы вернуть литературоведению предмет изучения в его своеобразии. Ключевое слово этой книги — «специфика», идет ли речь о литературном дискурсе в целом или о его подсистемах. Следуя установке такого рода, мы менее всего намеревались возродить формалистское спецификаторство: чтобы сделать это обстоятельство наглядным, мы сопроводили спор с современным литературоведением полемикой с формальной школой.

Итак, суждения о словесном искусстве и его жанрах, предлагаемые вниманию читателя, подрывают веру в один из важнейших догматов, исповедуемых литературоведением последнего

времени. То, что будет сказано ниже о сущности литературы, не легитимировано и отличается этим от большинства литературных теорий, чья легитимность гарантировалась тем, что они выражали коллективные интересы, созревшие для подведения промежуточных или окончательных итогов (так, Б. В. Томашевский собрал воедино в «Теории литературы. Поэтике» (1925) главные представления формализма; R. Wellek и A. Warren суммировали в «Theory of Literature» (1949) идеи американско-европейского литературоведения 1930—40-х гг. и т. п.). Не будучи легитимированными, наши тезисы не имеют — соответственно — характера сколько-нибудь детализированной доктрины. Они пробны.

\*\*\*

В основу книги легли статьи: «Логико-семантические особенности коротких нарративов» (в: *Russische Erzählung... Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert.* / Hrsg. Grübel R. Amsterdam, 1984. S. 47—63); «Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза» (в: *Wiener Slawistischer Almanach.* 1985. Bd. 15. S. 255—280); «Jenseits des Poststrukturalismus oder Lässt sich Literatur definieren?» (в: *Poetica.* 1985. Bd. 17. Heft 3—4. S. 183—201); «Об универсальных правилах порождения комического дискурса» (в: *Russian Literature.* 1986. XX. P. 159—178). Перечисленные публикации подверглись переработке — иногда коренной. Они обсуждались на литературно-теоретическом коллоквиуме славистов Констанцкого университета. Автор глубоко признателен всем, кто принял участие в этих обсуждениях.

# ПО ТУ СТОРОНУ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА, ИЛИ МОЖНО ЛИ ДЕФИНИРОВАТЬ ЛИТЕРАТУРУ?

«Публий. Что же (*Защищаясь*) не мелодрама?

Туллий. А вот (*Выпад*) — фехтование. (*Отступает назад*). Вот это движение — взад-вперед по сцене. Наподобие маятника. Все, что тона не повышает... Это и есть искусство... Все, что монотонно... и петухом не кричит... Чем монотонней, тем больше на правду похоже.

Публий (*бросая меч*). Туше; но так можно махать до светопрествления.

Туллий (*продолжая еще некоторое время проделывать соответствующие движения мечом*). И во время оно. И после. И после-после-после-после...»

*И. Бродский, «Мрамор»*

## 1. Снятая теоретичность

В заключительных параграфах книги «Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)» (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17, Wien 1985) мы обратили внимание на то, что в последнее время всё более распространяется мысль о невозможности выявить устойчивый — трансжанровый и/или трансисторический — характер художественной литературы. Если формальная школа уже на первых порах существования выдвинула определение литературы *in toto* (как «речи с установкой на выражение»), то современная (постструктуралистская) семиотика постепенно, по мере развития, пришла к убеждению, что *totum* литературы не постижим<sup>1</sup>. Взяв формализм-структурализм-постструктурализм как единосущностную, пусть и поэтапно изменяющуюся, ментальность, мы вынуждены констатировать ее вырождение, раз она принимает, что ее моделирующей силы недостает для того, чтобы охватить моделируемое во всем объеме. Гегелевская спекуляция относительно конца искусства усту-

пила место представлению о конце спекуляций относительно искусства. Теория, некогда верившая в победу над практикой, капитулировала перед практикой. (С этой точки зрения не случаен жизненный путь таких постструктуралистов, как У. Эко, который дополнил научные занятия писательскими, или Ю. Кристевой, которая выступает теперь, помимо прочего, в роли психотерапевта).

Наиболее последовательно отказывается от холистического подхода к литературе Цв. Тодоров<sup>2</sup>. Он разбирает влиятельнейшие определения литературного дискурса, одно из которых идентифицирует словесное искусство как — одновременно — не истинное и не ложное высказывание, а второе — как высказывание, создаваемое ради него самого, как автотелическую речь. Обе характеристики Цв. Тодоров считает неудовлетворительными из-за того, что они приложимы и к иным типам дискурсивности.

В самом деле, дискурсивная деятельность во многих ее проявлениях — не только в художественных, но и, допустим, в религиозных — не поддается верификации путем отображения на мир чувственно-воспринимаемых величин или путем логического вывода из предшествующих текстов, о которых было бы заведомо известно, что они истинны/ложны. Подобного рода неверифицируемость свойственна, быть может, не всем дискурсам, но даже если это и так, то она не составляет специфики одной лишь литературы.

Полемизируя против понимания литературы в качестве не истинного и не ложного словоупотребления, Цв. Тодоров не подвергает при этом критике (по меньшей мере, не делает этого эксплицитно) новейшую теорию мимезиса. Между тем, продолжая спор, который начал Цв. Тодоров, следует усомниться в этой теории, рассматривающей литературное произведение в виде имитации практического речевого акта: «A literary work *purportedly imitates* (or reports) a series of speech acts, which in fact have no other existence. By doing so, it leads the reader to imagine a speaker, a situation, a set of ancillary events, and so on. Thus one might say that the literary work is mimetic in an extended sense also: it “imitates”, not only an action (Aristotle’s term), but an indefinitely detailed imaginary setting for its quasi-speech-acts» (R. Ohmann, подчеркнуто автором)<sup>3</sup>. Не будучи ни истинными, ни ложными, подражания практической коммуникации образуют класс

функциональных высказываний, включающий в себя художественные высказывания на правах одного из подклассов. Р. Оманн не замечает этого и не задается вопросом о разграничении функционального и литературного в рамках неомиметического осмысления словесного искусства. Дж. Сёрль без обиняков признает, что в тех ситуациях, когда «the illocutionary act is pretended»<sup>4</sup>, у нас нет объективных критериев для такого разграничения. Решение, относить ли функциональный текст к литературе или к не-литературе, принимает, как думает Дж. Сёрль, реципиент: «Roughly speaking, whether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not it is fiction is for the author to decide»<sup>5</sup>. С этой догадкой, возводящей реципиента в ранг единственно ответственного носителя эстетического начала, можно было бы согласиться только в том — непредставимом — случае, если считать, что у писателя нет писательской идентичности.

Итак, с нашей точки зрения Цв. Тодоров прав, критикуя растворение художественной речи в фикциональной. Точно так же мы солидарны с ним в том, что специфика словесного искусства не может быть концептуализована, если мы ограничимся суждением о его самоценности. Любой дискурс авторорганизован, строится по неким — только ему присущим — правилам и, отвечая этим правилам, оказывается речью, заключающей свою цель в себе самой. Текст замещает социофизическую реальность лишь постольку, поскольку он дешифруем в проекции на другие — сходно устроенные — замещения этой реальности. Дискурс — еще одно слово для выражения идеи автотеличности.

Предпринятая формалистами конкретизация художественной автотеличности как «установки на выражение» неприемлема по той причине, что вынуждает нас усматривать во всех остальных — не литературных — типах дискурсивности, так сказать, «установку на содержание», лишаящую их специфических экспрессивных черт (что противоречит опыту: ср. хотя бы судебное красноречие, проповедь, рекламу).

Вместо формулирования общего определения литературы Цв. Тодоров предлагает довольствоваться легко, по его мнению, достижимыми частными характеристиками литературных жанров (т. е. субдискурсов художественной речи) — таких, например, как сонет.

Если Цв. Тодоров скептически относится к возможности установить трансжанровое содержание литературы, то Ю. М. Лотман отказывается эксплицировать трансисторическое единство словесного искусства: «...литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире»<sup>6</sup>.

Еще решительнее, чем Ю. М. Лотман, обходится с трансисторическим единством литературного ряда Х. Гумбрехт. Попытки дефинировать и редифинировать понятие литературы потому обречены на неудачу, полагает он, что история как таковая не целеположена, откуда не целеположено и развертывание литературного дискурса, чья автономность и, следовательно, определяемость фиктивны: «...a history of literature <...> is a fragment of a vanished totality»<sup>7</sup>.

П. Цумтор также уверен, что «il n'existe pas de catégorie "littérature" en soi»<sup>8</sup>, аргументируя это утверждение тем, что в средневековой культуре художественное творчество едва ли обладало сколько-нибудь самостоятельным статусом.

Во всех приведенных выше высказываниях о неопределяемости художественного творчества сквозит одно и то же — без труда распознаваемое — противоречие: они берут литературу *in toto* с тем, чтобы убедить нас, что *totum* литературы не подлежит обсуждению. Цв. Тодоров и Ю. М. Лотман думают, что дефинированию поддаются подсистемы литературы. Однако, отвергнув представление об инвариантном в литературе, мы теряем право говорить и о ее вариантах — о жанрово или диахронически несходных упорядоченностях литературного дискурса. Хотя М. Франк причисляет Цв. Тодорова к «классическим структуралистам»<sup>9</sup>, не приходится сомневаться в том, что он — как и Ю. М. Лотман — принадлежит к пост(нео)структурализму, вмещающему иррелевантность всякой целостности.

Поскольку теория обязана мыслить свой предмет *in toto*, постольку в постструктурализме теория существует в снятой (собственно, в посттеоретической) форме. Теоретическими оказываются здесь, главным образом, умозаключения, выявляющие неполноту, замаскированную идеологичность, конвенциональность, историческую ограниченность, неприменимость и



т. п. той или иной теории (ср. «деконструктивизм»).

Р. Барт квалифицировал в 1962 г. вновь складывавшееся тогда осознание знака как «парадигматическое», в отличие от предшествовавших «символического» и «синтагматического» (= формалистского) подходов к знаковой деятельности<sup>10</sup>. Ему удалось предсказать развитие современной мысли лишь частично. Построение парадигм в науке последнего времени имеет ту особенность, что в их основу кладутся пустые инварианты. Когда постструктурализм не удовлетворяется обычной для него критикой теорий, тогда он придает предмету «теоретизирования» множественность, которую толкует как не обобщаемую, как не проникнутую единым принципом<sup>11</sup> (нечто, вступающее в противоречие с идеей монады, которую Лейбниц назвал целым без частей). В постструктуралистском мире нет Архимедовой точки.

## 2. Эпизодическая/семантическая память

В дальнейшем мы попытаемся набросать модель литературы *in toto*, для чего необходимо выяснить специфику художественного дискурса как в плане его внутренней организации, так и в его отношениях к другим дискурсам и к миру референтов. Перед тем как заняться этим, мы обратимся к теории памяти, коль скоро именно память расположена на входе всех видов текстопорождения, представляя тем самым обязательный начальный пункт для рассуждения о том, что специфицирует один из них.

Среди многочисленных дихотомий, посредством которых дифференцируются механизмы индивидуальной памяти (М. Браун насчитал не менее дюжины ее разновидностей, известных ныне психологии<sup>12</sup>), первостепенное значение для исследования дискурсивности имеет противопоставление эпизодической/семантической памяти. Обслуживающие прежде всего экспериментальную психологию, эти два понятия допускают более генерализованную экспликацию, чем та, которую дал в виде рабочей гипотезы их создатель, Е. Тальвинг, — ср. одну из последних его формулировок: «*Episodic memory is concerned with unique, concrete, personal experiences dated in the rememberer's past; semantic memory refers to a person's abstract, timeless knowledge of the world that he shares with others*»<sup>13</sup>.

Мы будем различать эпизодическую/семантическую память следующим образом:

Эпизодическую память составляет информация, которую индивид приобрел как участник социальных действий и перципиент физического мира. Само собой разумеется, что эпизодическая память, взятая в отдельности, не оказывает влияния на конституирование дискурса, чьи наиболее существенные признаки (правила) остаются себе тождественными у разных авторов, в разные времена и в разных культурных регионах.

Семантическую память образует информация, извлеченная индивидом из всякого рода субститутов фактической действительности. Иначе говоря, семантическая память — это хранилище усвоенных нами текстов, сообщений и сигнальных систем.

Слагаемые эпизодической и семантической памяти имеют неодинаковую природу. В первом случае энграмма (гипотетический след в памяти) выступает в качестве непосредственного заместителя воспринятых индивидом ситуаций и предметов. В другом случае оставляемый в памяти след играет более сложную роль — он замещает не сами реалии, но их субституты, т. е. оказывается субститутом субститута, заместителем второй степени.

Эпизодические энграммы, откладываясь в памяти в исторической последовательности (т. е. в той, в какой один акт восприятия сменяется новым), могут быть переупорядочены только с помощью семантических энграмм, концептуализующих элементы эпизодической памяти и позволяющих индивиду формировать из последних ассоциативные группы — так называемые «*souvenirs indépendants*» (А. Бергсон<sup>14</sup>) resp. «*sekundäre Erinnerungen*» (Э. Гуссерль<sup>15</sup>).

Семантические следы представляют собой те величины, из которых вырастает имманентно организованная система. Пусть  $x$ ,  $y$  суть субституты, а  $X$ ,  $Y$  — субституты субститутов. При подстановке  $x$ -а в позицию  $y$ -а и *vice versa* произошло бы изменение статуса замещающей величины, которая превратилась бы в субститут второй степени ( $x$  как  $y = X$  и  $y$  как  $x = Y$ ). Иная ситуация возникает при подстановке  $X$ -а в позицию  $Y$ -а и *vice versa*. Если, скажем,  $X$  перенимает роль  $Y$ -а, то он сохраняет свою природу субститута субститута, даже если и повышается в ранге, делаясь заместителем третьей степени.

Субститут  $x$  на месте  $y$ -а перевоплощается в свою противоположность, в  $X$ , т. е. деформируется.  $X$  на месте  $Y$ -а не пере-

ходит в свою противоположность, он не деформируется, а трансформируется. Историческая, линейная последовательность энграмм, создающая семантическую память, допускает, таким образом, внутреннюю перестройку, коль скоро при этом они не становятся тем, что их качественно отменяет, не теряют полностью их идентичности.

Результаты трансформаций семантической памяти зависят от конкретного содержания элементов  $X$ , затем  $Y$ , составляющих некую историческую последовательность.

Если  $X$ ,  $Y$  сопоставимы между собой ( $X$  и  $Y$ ), то, меняясь местами, они дают конверсию:  $Y \rightarrow X$ . Если  $X$ ,  $Y$  исключают друг друга ( $X$  или  $Y$ ), то их взаимоперемещение результируется в инверсии:  $\sim X \rightarrow \sim Y$  (ибо  $X$  в качестве заместителя  $Y$ -а являет собой здесь отрицание  $Y$ -а, и наоборот). Далее, можно представить себе случай, когда антецедент и консеквент одновременно и сопоставимы между собой, и исключают друг друга. Если это так, то из их перестановки получается контрапозитивная упорядоченность семантических энграмм:  $\sim Y \rightarrow \sim X$ .

Трансформационный репертуар семантической памяти, по видимому, не исчерпывается конверсией, инверсией и контрапозицией. Более полное описание операций, реаранжирующих историческую последовательность семантических следов, было бы осуществимо, если учесть, что элементы  $X$ ,  $Y$  могут быть не только коэкзистентными, контраэкзистентными и ко/контраэкзистентными, но и соотноситься каким-то иным образом (скажем,  $X$  включает в себя  $Y$  и т. п.). Однако для достижения нашей ближайшей цели нам не нужен перечень всех внутренних перестроек семантической памяти (тем более, что это потребовало бы громоздких рассуждений).

Конверсия, инверсия, контрапозиция и подобные этим преобразования информации, удержанной семантической памятью, суть простейшие, так сказать, атомарные креативные акты. Естественно предположить, что как раз такого рода акты вызывают к жизни основные типы дискурсов (в том числе, литературный): насколько абстрактнее речевой класс, настолько элементарнее должна быть процедура его порождения. Индивид обладает предпосылкой к субъективности в той мере, в какой он способен трансформировать историческую очередность семантических следов, т. е. в той, в какой он в состоянии выработать определенную установку применительно к запоминаемым им

сведениям. Чем проще, неразложимее будет эта трансформация, тем большему числу индивидов она будет доступна, а вместе с ней — и соответствующий тип субъективности.

Любой текст запечатлевает в себе как эпизодическую, так и семантическую авторскую память. Принадлежность текста к классу речи обуславливается тем, какой преобразовательный процесс господствует в семантической памяти автора, в какую форму превращает он естественный ход запоминания семантической информации. Дискурсы преодолевают историю за счет логики. Они логоцентрируют историю (сколько бы ни сомневался в этом Ж. Деррида). Логическое и есть творческое.

### 3. Удвоенная рекуррентность

Нам необходимо установить теперь, какова сущность литературного дискурса — конверсионная, инверсивная, контрапозитивная или какая-либо не подпадающая ни под одну из этих категорий. Чтобы ответить на этот вопрос, разберем несколько конкретных случаев внутренней организации литературного текста.

Возьмем стихотворную речь. Необходимое условие ее порождения в рамках классического стихосложения состоит в том, что какая-либо исходная комбинация разных слоговых позиций (допустим, одной безударной и одной ударной) подвергается хотя бы однократному воспроизведению, после чего (если повтор не продолжается) должен быть маркирован конец возникшего таким способом параллелизма (неважно — как: допустим, посредством того, что вместо структуры из безударного и ударного слогов в наличии будет только безударный слог); завершение повторяемости открывает возможность для репродукции всего этого параллелизма (т. е. строки) в роли новой, более протяженной единицы текста. Стихотворная речь (не только в ее классической форме) основывается на двойном параллелизме, проводимом как внутри слоговой последовательности, так и между разграниченными слоговыми последовательностями. Версификация зиждется, коротко говоря, на повторе прекращенного повтора.

Переход интрапараллелизма в интерпараллелизм прослеживается не только в плане выражения, но и в плане содержания

стихотворного произведения. Примером послужит самое известное пушкинское стихотворение:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

*(отправной семантический комплекс)*

В томленьях грусти безнадежной,  
В тревогах шумной суеты,  
Звучал мне долго голос нежный  
И снились милые черты.

*(первое воспроизведение отправного семантического комплекса)*

Шли годы. Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты,  
И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты.

*(обрыв тематического повтора)*

В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

*(воспроизведение обрыва)*

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

*(второе воспроизведение отправного семантического комплекса; перевод интрапараллелизма в интерпараллелизм).*

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

*(замыкание внешнего параллелизма, отрицающее воспроизведение обрыва).*

Контрольный (иноязычный и принадлежащий другой, чем пушкинская, эпохе) пример — стихотворение Гете «Wandrer's Nachtlied» (1780):

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh.

*(отправной семантический комплекс)*

In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch.

*(первое воспроизведение отправного семантического комплекса)*

Die Vögelein schweigen in Walde.

*(второе воспроизведение)*

Warte nur

*(обрыв тематического повтора; обращение к человеку подразумевает, что он активен, в отличие от успокоившейся природы),*

balde  
Ruhest du auch.

*(третье воспроизведение отправного семантического комплекса; перевод интрапараллелизма в интерпараллелизм).*

Как видно, прекращение и возвращение смыслового повтора образуют общее достояние сопоставляемых текстов, хотя это правило реализуется у Пушкина и Гете не вполне одинаково (в частности, у Пушкина прекращение повторяемости двукратно, тогда как у Гете оно однократно).

Повтор прекращенного повтора делает выразительные средства (слоговые структуры) стихотворной речи в принципе изоморфными ее тематическому содержанию.

Предпримем следующий шаг и рассмотрим, каково соотношение выражения и содержания в прозе. В «Метели» Л. Толстого смысловой ритм повествования складывается из чередующихся описаний направленного (*a*) и ненаправленного (*b*) движения:

Сани, в которых рассказчик едет по степи в сторону некоей станции (*I a*), сбиваются из-за снежного бурана с пути (*I b*); мимо проезжают почтовые тройки — заблудившиеся, было, герои следуют за ними (*I a*), но вскоре теряют колею (*I b*).

Ямщики, доставившие почту до места назначения, возвращаются; увидев их вновь, рассказчик решает отказаться от первоначальной цели своего путешествия и примыкает к почтовым тройкам (*на этом первая серия повторов заканчивается; одиночное движение саней уступает место коллективному*).

В дальнейшем повествователь попадает в те же ситуации, в которых он уже находился в начале рассказа, но теперь вместе с ямщиками, возившими почту, т. е. вместе с коллективом (*II a-b: тем самым интрапараллелизм подвергается трансцендированию*).

В концовке описывается окончательное спасение героев, совместно добравшихся до жилья (*II a*).

Сравним теперь, как передаются в этом повествовании симметричные эпизоды потери вектора *I b* и *I b'*:

*(I b)* «Ясно было, что мы едем Бог знает куда, потому что, проехав еще с четверть часа, *мы не видели ни одного верстового столба*».

*(I b')* «Я смотрел сбоку на дорогу, чтобы не сбиться со следа, проложенного санями. Версты две след был виден ясно; потом заметна стала только маленькая неровность под полозьями, а скоро уже я решительно не мог узнать, след ли это или просто наметанный слой снега <...> *Третий верстовой столб мы еще видели, но четвертого никак не могли найти*».

Одно и то же событие (отсутствие верстового столба) запечатлевается в первом из процитированных отрывков в простом отрицательном предложении («мы не видели...»), а во втором — в сложносочиненном предложении с противительным союзом и отрицательной частицей («... мы еще видели, но <...> не...»). Эти две синтаксические величины кореферентны, но различны по структуре. Тематическое тождество сегментов в прозаическом тексте находит себе выражение в таких языковых эле-

ментах, второй из которых перефразирует первый. О том, почему это происходит, будет сказано в следующей главе работы. Пока же ограничимся утверждением, что к тематическому интра-/интерпараллелизму сводятся в последней инстанции все три текста — и стихотворные, и прозаический<sup>16</sup>.

Гипотеза, к которой побуждает нас анализ, заключается в том, что литературный текст, к какому бы классу художественной речи он ни относился, разворачивается тематически в виде *двойного параллелизма*. Начинаясь с простого параллелизма, литературное произведение затем трансцендирует его; воспроизведенный повтор становится повтором в себе, самоцелью.

Предлагаемая гипотеза ревизует теорию Р. О. Якобсона, отводившего параллелизму роль фундаментального приема словесного искусства, но при этом не рассматривавшего параллелизм как в обязательном порядке двойной — как сразу внутренних и внешних<sup>17</sup>.

В. Кох обратил внимание на сходство между якобсоновской теорией параллелизма и принципами, из которых исходила в своем художественном творчестве Гертруда Стайн<sup>18</sup>. В высшей степени показательно, однако, что, кроме близости, здесь есть и существенное расхождение. Двойная природа художественного параллелизма, упущенная из виду Р. О. Якобсоном, со всей отчетливостью проступает в знаменитой формуле поэтичности, которую Стайн приводит в «Poetry and Grammar»: «A rose is a rose is a rose is a rose».

Автодемонстрацией литературного сознания оказался не просто повтор, но повтор, себя самого воссоздающий.

Переход интрапараллелизма в интерпараллелизм было бы естественно понимать как *конверсивную* переработку информации, поступающей в семантическую память.

Конверсивное преобразование какой-либо последовательности меняет в ней местами данное и новое. Что означает «поместить новое в позицию данного» в процессе написания текста, прибавления одного текстового отрезка к другому? Если в наличии имеется готовый кусок текста, то идущий за ним должен повторить его. Так новое оказывается равным данному. Но и данному, в свою очередь, предназначено стать новым. Чтобы это произошло, необходим кризис репродуцирования. Если бы повторение не было тем или иным способом завершено, если бы оно продолжалось без делимитации, то его продолжение



еще раз придало бы новому роль данного. И напротив того, продолжение рекуррентности после того, как она пережила кризис, делает известное новым. Акт воспроизведения после исчерпания воспроизведения — это данность, обретенная вновь.

Понятие «кризис репродуцирования» требует прояснения.

В стихотворении Пушкина инициальный смысловой комплекс, содержащийся в первой строфе, строится из «я» ( $p$ ) и «ты-в-появлении» ( $q$ ). Те же слагаемые присутствуют во второй строфе (включая идею «мимолетного появления», которую имплицитно строка: «И *снились* милые черты»), откуда: если  $p$ , то  $q$  ( $p \rightarrow q$ ). Рекуррентность нарушается в силу того, что тематическое слагаемое «ты-в-появлении» аннулируется в третьей строфе:  $p \rightarrow \emptyset$ .

Стихотворение Гете атрибутирует различным составным частям природного мира признак «покоя». Иначе говоря, если какое-либо явление  $p$  входит в состав природы, то ему всегда вменяется свойство  $q$ , так что:  $p \rightarrow q$ . Мультипликация этой семантической связи находит завершение в том, что человек ( $p'$ ) получает имплицитный (\*) признак «беспокойства»:  $p' \rightarrow \sim q$ .

В толстовской повести направленное одиночное движение саней ( $p$ ) дважды сменяется ненаправленным ( $q$ ). Кризис репродуцирования случается здесь в той сцене, где сани рассказчика присоединяются к группе почтовых троек:  $p$  трансформируется в  $p'$  (= направленное групповое движение). В дальнейшем ходе рассказа  $p'$  влечет за собой мотив ненаправленного группового движения  $q'$ : ( $p \rightarrow q$ ), ( $p' \rightarrow q'$ ).

Прекращение повтора есть не что иное как операция, которая аннулирует, негирует, субституирует элемент(ы) смыслового соответствия либо комбинирует между собой эти три преобразовательные возможности.

(Впрочем, кризис репродуцирования не всегда бывает явным, о чем свидетельствует пример из «Poetry and Grammar». Это высказывание представляет собой дефиницию; значит, было бы достаточно сказать: «A rose in a rose»; Стайн между тем, продлевает повтор за пределы достаточного определения. Единичности смыслового соответствия не подвергаются здесь преобразованию. Но, соотносясь между собой как экспланандум и эксплананс, они составляют законченное целое. Поэтому вторая половина высказывания — повтор после завершения повтора, что открывается реципиенту, если он учитывает тот ре-

чевой жанр, на который высказывание проецируется).

Стихотворения Пушкина и Гете, с одной стороны, и проза Толстого, — с другой, кардинально различаются тем, как организуется в одном и в другом случаях часть текста, которая следует за кризисом репродуцирования. Интерпараллелизм в стихотворной речи восстанавливает начальные мотивы либо полностью (так — у Пушкина:  $(p \rightarrow q)$ ,  $(p \rightarrow \emptyset)$ ,  $(p \rightarrow q)$ ), либо частично (так — у Гете:  $(p \rightarrow q)$ ,  $(p' \rightarrow \sim q)$ ,  $(p' \rightarrow q)$ ). Интерпараллелизм в прозаической речи обогащает содержание интрапараллелизма тем содержанием, которым обладает кризис репродуцирования (после того как в «Метели» цепь начальных повторов замыкается, поскольку рассказчик присоединяется к ямщикам, толстовский текст повествует исключительно о групповом движении саней). В результате применения подобного рода техники сегменты прозаического текста, идущие вслед за кризисом репродуцирования, оказываются не только параллельными предкризисным сегментам, но и контрастируют с ними<sup>19</sup>. (В поэзии и прозе неодинаково устроены также интрапараллелизмы, но об этом — позднее).

Стихотворное произведение изображает реальность конечной с тем, однако, чтобы преодолеть ее финальность, вернуть ее в отправное состояние (будь им чудо воплощения небесного «ты» в земном облике у Пушкина или гармонической покоя природы у Гете). Проза придает миру двуначальный характер, отменяя первое начало вторым (только попав в коллектив, рассказчик в «Метели» спасается от смерти). В обеих своих версиях — и в стихотворной, и в прозаической — литература моделирует такой мир, в котором абсолютизирована инициальность.

#### 4. Функция литературности

Опознавая художественное творчество в качестве конверсивного смыслопорождения, мы избегаем, по меньшей мере потенциально, той опасности, которой подвержены ходовые определения литературы, базирующиеся на дихотомии эстетическое/неэстетическое. Эта дихотомия подразумевает, что все остальные дискурсы объединяет друг с другом не свойство «быть дискурсом», но свойство «не быть литературой». Они обладают только негативным общим достоянием. Но если негативная

общность конституирует один из полюсов, тогда позитивная должна характеризовать противоположный. Определению литературы не остается в этих, губительных для него, условиях ничего иного, как сделаться определением дискурсивности (в полном или в неполном ее объеме), что показал Цв. Тодоров.

Между тем, понятие конверсии участвует не в двоичном, но в многочленном противопоставлении, куда входят также инверсия, контрапозиция и другие, не обсуждавшиеся, способы преобразования семантической памяти. Тем самым мы специфицируем процедуру литературопорождения в ряду нескольких генеративных процедур, каждая из которых, по предположению, основывает тот или иной дискурс<sup>20</sup>. Дело будущего — поставить вопрос о том, какие именно трансформации семантической памяти отвечают за производство религиозного, научного, философского, эстетического, политического, исторического и прочих дискурсов.

В качестве особого типа переработки и экстериоризации семантической памяти словесное искусство являет собой механизм, который удерживает как информацию о вступительных элементах текста (при первом их повторе), так и информацию об этой информации (при повторе прекращенного повтора). Пользуясь словами Андрея Белого, можно было бы назвать художественный текст «памятью о памяти»<sup>21</sup>. Напоминание об информации, заложенной на входе литературного произведения, сменяется затем напоминанием о самом напоминании. Семантическая память в ее художественном преломлении обращена на себя.

Создавая литературное произведение, писатель реактуализует созданное дважды: как часть (в рамках интрапараллелизма) и как целое (при переходе к интерпараллелизму). В художественном тексте часть ведет себя так же, как целое. Под этим углом зрения современный подход к литературе, который превращает ее в набор частей, функционирующих вразнобой и безотносительно к поведению целого, противоречит сущности словесного искусства, разительно антилитературен<sup>22</sup>.

В процессе двойной рекуррентности литературный текст вызывает уже вызванное из семантической памяти еще раз и, таким образом, циклизует (ритуализует) воспоминание. С точки зрения литературы семантические следы не подвержены никакой эрозии, они актуальны всегда, на каждом шаге посту-

пательного движения, как далеко оно нас ни вело бы. Художественный текст выполняет применительно к семантической памяти *защитную* функцию, он не допускает стирания тех или иных попавших в семантическую память данных<sup>23</sup>.

Литература моделирует мир, спроецированный на реальности различных дискурсов, и ставит себе задачей показать неистребимость этих реальностей. В системе социальной коммуникации художественное творчество играет роль секундарной: религии, науки, философии, этики, политики, истории и т. п. Наряду с этим, оно автодефензивно; в этом качестве оно моделирует мир, в котором свою релевантность сохраняет эстетическая реальность.

П. Цумтор имел все основания утверждать, что в средневековой культуре не существовало «искусства для искусства». Но автодефензивность — лишь одно из назначений литературы. Отсутствие автодефензивных художественных текстов в средневековье не означает, что тогдашняя литература была функционально иной, чем литература последующих эпох.

Вернемся к примерам. Пушкинское стихотворение отсылает нас к сверхъестественному событию (к превращению мыслимого в чувственно-воспринимаемое) и, изображая чудо неустранимым из жизни, берет на себя охранительную функцию по отношению к религиозному дискурсу. Текст Гете преследует ту же цель в приложении к философскому дискурсу. Покой выступает в «Wandlers Nachtlied» как универсально значимый («Über allen Gipfeln <...> In allen Wipfeln...»), как то, к чему сводится в конечном счете бытие, несмотря на нарушение природной гармонии человеком. В повести Толстого снежный буран угрожает жизни рассказчика. «Метель» повествует о спасении того лица, которое может изложить это событие в художественном тексте. Литературное повествование защищает себя: оно коэкзистентно действительности, даже если действительность этому не благоприятствует.

Итак, литература вбирает в себя категориальные противопоставления, конституирующие прочие дискурсы (будь то религиозная оппозиция сакральное/мирское у Пушкина или философская оппозиция универсальное/частное у Гете), либо членит изображаемое на эстетически отмеченное и не отмеченное (как это имеет место в повести Толстого). Смысловой мир литературы ничем не ограничен в своем абстрактном содержа-

нии. Остается добавить, что, защищая один дискурс, художественное произведение может критиковать другой, конкурирующий с первым (так, Достоевский полемизировал с наукой, ориентируясь на религию).

Эстетическая функция состоит в том, чтобы поместить читателя в такой мир, развертывание которого не опустошает категорий, выступающих в качестве маркирующих всевозможные дискурсы. Литературное произведение сталкивает между собой маркированную и немаркированную (в некоем дискурсе) категории и разрешает этот конфликт в пользу маркированной. Литература консервирует в «коллективной памяти» (это понятие ввел в оборот М.Хальбвакс<sup>24</sup>) представление о том, что нет мира вне дискурсивности, что нет онтологии помимо умственных операций.

Я. Мукаржовский<sup>25</sup> опирался на ошибочную предпосылку, постулируя, что эстетическая функция не присуща текстам сколько-нибудь устойчиво до тех пор, пока они не опознаны коллективом как эстетические. Текст обладает эстетической функцией всегда, когда он демонстрирует нам правило, по которому то, что релевантно для дискурса, не может быть irrelevantным для практики.

Словесное искусство ставит реципиента в такие условия, когда вычитанное из текста — в силу двойного параллелизма — более или менее совпадает с тем, что текст предлагает в данный момент чтения. Литература уравнивает между собой акт непосредственного восприятия и акт воспоминания (это мнение прямо противоречит тому, которого придерживается В. Изер<sup>26</sup>). Воспоминание устанавливает субъектно-субъектное ( $S-S$ ) отношение (что сформулировал Локк<sup>27</sup>), тогда как восприятие соотносит субъекта с объектом ( $S-O$ ). Литература, следовательно, нейтрализует разницу между  $S-S$  и  $S-O$  связями. Когда читающий художественный текст направляет сознание вовне, оно в то же самое время направляется вовнутрь. Субъект рецепции, хочет он того или нет, концентрируется на воспринимаемом объекте так, как если бы сосредоточивался на самом себе.

Именно здесь лежит причина того, что словесное искусство, как общепризнано, обращено ко всем. Оно требует от получателя, чтобы тот расценивал «не-я» в качестве эквивалентной замены «я»-образа, забывал себя. Литература оставляет читателю только одну роль: «быть всяким»<sup>28</sup>. Словесное искус-

ство защищает семантическую память таким способом, чтобы эта защита была действенной в любом месте и в любое время. Литература — зеркало анти-Нарцисса.

## 5. Исчезающий и появляющийся объект

После того как выяснилось, что по своей тематической форме литературный текст представляет собой двойной параллелизм и что функция этой формы заключена в защите дискурсивности, наступает очередь вопроса о том, каково референтное содержание литературы.

Чтобы эксплицировать референтную специфику художественного мышления, нужно знать, как оно сопоставляет семантическую и эпизодическую память. Хотя эпизодическая память сама по себе не несет ответственности за конституирование дискурсов, тем не менее каждый из них по-своему и инвариантным образом упорядочивает вариативные чувственные данные, скапливающиеся в эпизодической памяти авторов, — толкует референты на собственный манер.

В простейшем случае концептуализация социофизического опыта зиждется на том, что элементы эпизодической памяти оказываются соотносимыми между собой не только как предшествующее и последующее, но и вне рамок исторической очередности. Концептуализуя эпизодические следы, необходимо отыскать для любой из пары *tertium comparationis* — семантический след, стоящий в одной и той же связи с двумя элементами эпизодической памяти. Иными словами, минимальным условием для концептуализации усвоенных нами чувственных данных служит правило: если семантический след  $X$  находится в отношении  $R$  к эпизодическим следам  $x$  и  $x_1$ , тогда  $xRx_1$ .

Конверсия, производимая внутри семантической памяти в процессе порождения литературного дискурса, тянет за собой обращение этого правила. Эпизодический след  $x$  выступает для литературного сознания в роли посредника между двумя семантическими следами  $X$  и  $X_1$ ; если  $xRx$  и  $xRx_1$ , тогда  $XX_1$ . Понятно, что подобного рода процедура представляет собой реконцептуализацию уже концептуализованной эпизодической памяти.

Согласно этой — сугубо умозрительной — модели референ-

ты художественного текста должны посредничать между двумя величинами из знаково-смыслового универсума, т. е. между двумя видами классификации. На деле это выглядит так:

В пушкинском стихотворении референт (= предмет воспоминания) обозначается поначалу прямо («ты»), а в дальнейшем метафорически («...явилась <...> Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты»). У Гете прямое обозначение референта (= наблюдаемого состояния мира) сменяется синекдохами «Ruhe des Weltalls» → «kaum ein Hauch», «Schweigen der Vögelein». В обоих текстах единицы референтного универсума классифицируются бинарно: с одной стороны, с помощью непереносного наименования ( $X$ ), с другой, — с помощью переносного ( $X$ ) — умноженно метафорического и умноженно синекдохического. (Умножение переноса, конечно же, — черта разбираемых стихотворений, оно не обязательно для литературы в целом).

В «Метели» рассказчик сомневается в том, с каким референтом (= предмет опознания) он имеет дело — с «дорогой» ( $X$ ) либо с «чем-то, напоминающим дорогу» ( $X$ ): «...скоро уже я решительно не мог узнать, след ли это или просто наметанный слой снега». Возможность назвать одно именем другого содержится в самой реальности, а не в способе ее описания, как у Пушкина и Гете<sup>29</sup>. Несмотря на эту особенность, текст Толстого не противоречит теоретической модели, коль скоро и здесь фактический мир допускает двойное обозначение.

Из сказанного вытекает, что словесное искусство избыточно. В отдельных литературных текстах избыточность знаково-смыслового универсума может уменьшаться за счет того, что непереносное наименование референта в них лишь подразумевается. Такие криптотексты рассчитаны на получателя-соавтора, восстанавливающего пропущенное прямое обозначение реалии, дабы понять, о чем идет речь, т. е. возвращающего произведению избыточность, от которой то отказывается.

Избыточность знаково-концептуализующих средств не составляет привилегии одной только литературы. Сочетание тропичности и буквальности встречается во многих дискурсах. Как нам предстоит убедиться, своеобразие литературы в том, что избыточность ее знаково-смыслового универсума корреспондирует с недостаточностью референтного универсума.

Поскольку элементы эпизодической памяти присваивают себе ту посредническую роль, которую должны были бы играть

слагаемые семантической памяти, постольку в художественном тексте блокируется связный переход от одного референта к новому. Литература не в состоянии дать предшествующему и последующему референтам общий признак, который, вообще говоря, результируется из того, что эпизодические энграммы  $x$  и  $x_1$  соплагаются одной и той же семантической энграмме  $X$ . Между тем  $X$  как *tertium comparationis* не актуален для литературного сознания, будучи вытеснен из этой позиции  $x$ -ом.

Последующее в референтной области обнаруживает отсутствие признака, который отличал предыдущее. Референтно данное никак не сохраняется в новом, которое либо являет собой референтный нуль («забытое чудо» у Пушкина), либо заменяет качество данного на строго контрастное («покой»/\*«беспокойство» у Гете, «дорога»/«бездорожье» у Толстого). Из фактического мира выпадает одно из его звеньев. Он недостаточен<sup>30</sup>, раз всякая реалья *in praesentia* обязана стать по мере его развития реальией *in absentia*. Избыточная речь о референте уступает место указанию на то, что его нет, или на то, что его исключает<sup>31</sup>.

В стихотворениях Пушкина и Гете нехватка референтности совпадает с завершением интрапараллелизма, с кризисом репродукции. Не так в «Метели». Чередование мотивов «дорога»/«бездорожье» служит здесь референтным содержанием трех повествовательных сегментов, из которых два первые образуют интрапараллелизм, а третий открывает интерпараллелизм. На какое бы место текста ни приходилась констатация референтного дефицита, на концовки макроотрезков или микроотрезков, возвращающаяся художественная речь делает недостающие реалии вновь наличными. Специфические модальности литературного дискурса суть «исчезновение» и «появление»<sup>32</sup>.

Финалом всего литературного текста может быть и появление исчезнувшего (как в разбиравшихся примерах), и вторичное или  $n$ -кратное исчезновение появившейся социофизической величины. Как бы то ни было литература создает такую модель фактического мира, в которой референтная недостаточность окончательно или хотя бы временно превращается в свою противоположность.

Литературное сознание рассматривает полноту референтного универсума как ценность, потому что оно ставит семантическую память в зависимость от эпизодической, возводит присутствие эпизодического следа в условие для соотнесения се-



мантических следов. Под аксиологическим углом зрения в линейной прогрессии художественного текста всегда отыскивается такая стадия, на которой совершается восполнение ценностной нехватки (ср. понятие «das Vollkommene», которое Р. Яусс прилагает к литературе<sup>33</sup>). Правда, следует учитывать, что ценности бывают не только позитивными, но и негативными, амбивалентными и т. п. Отмена ценностного дефицита не обязательно выражается в обретении литературным героем аутентичной ценности (так, неаутентична компенсация референтной недостаточности в комических текстах).

Литература — мимезис особого рода. С одной стороны, бинарная классификация референтов, производимая художественным текстом, ведет к их исчезновению<sup>34</sup>. Средства отображения фактического мира становятся в этом пункте текста пустыми, их назначение теперь — продемонстрировать отсутствие названного предмета. С другой стороны, использование пустых миметических средств влечет за собой появление исчезнувших было реалий. Миметический (знаково-смысловой) универсум, переставая быть отображением реалий *in praesentia*, замыкаясь на себе, именно в этом своем качестве вызывает к жизни то, чего недостает в референтном универсуме. Литература — *квазимагический мимезис*, коль скоро в ней именование наличных референтов предполагает их устранение из действительности, а название отсутствующих предусматривает, что более не будет никакого референтного зияния. Словесная магия преобразуется литературой из принципа жизнестроения в принцип конструирования текста<sup>35</sup>.

Будучи восприимчивой магии в миметическом аспекте, литература наследует мифу в функции коммуникативного явления. Ибо художественное творчество в силу его дефензивной установки выступает, подобно мифу, в качестве синкретического дискурса. Точно так же, как и миф, оно претендует на глобальный охват мира, на моделирование действительности с помощью всех имеющихся в нашем распоряжении категорий, на то, чтобы быть дискурсом дискурсов. Наконец, по формально-тематическим показателям литература родственна ритуалу, от которого она перенимает идею «вечного возвращения» в стихотворных произведениях и идею «второго рождения» в прозаических.

Первобытная культура была литературой и искусством раг

excellence, практикой, организованной сплошь по законам поэтики. В первобытной культуре не было не-литературы и потому там не могла явиться литература. История в ее противоположности магии, мифу и ритуалу началась тогда, когда художественное творчество выделилось в особый тип дискурсивности, когда дискурсы освободились из-под власти литературы. История была запущена в ход, когда литература стала литературой.

## 6. Теория жанров и тотемизм

Рассмотрение тематической формы, т. е. синтактики, литературы позволило нам — пока самым предварительным образом — дифференцировать стихотворную/прозаическую речь.

С функциональной (прагматической) стороны литература также подразделяется на несколько типов. Каждый из них специализируется на защите какого-либо одного дискурса. Художественные тексты может объединять в группу та реальность, на которую они спроецированы, — религиозная, научная, философская, этическая, политическая, историческая и др. (ср. — соответственно — такие ходовые жанровые определения, как: «агиография», «научная фантастика», «метафизическая лирика», «роман воспитания», «агитационная поэзия», «исторический роман»).

Сверх того, существует целый ряд типов словесного искусства, обязанных своим возникновением той специфике, которой обладает референтное содержание (семантика) литературы. О них и пойдет речь в этом раздел.

Референтный мир текста образуется из референтов-объектов (на которые было до сих пор направлено наше преимущественное внимание) и референтов-субъектов (лирическое «я» у Пушкина; человек в царстве природы у Гете; рассказчик как лицо, выбирающее одну из альтернативных стратегий поведения, у Толстого). Зададимся вопросом о том, каким статусом наделяет литература референты-объекты относительно субъектов.

Раз реалия, зарегистрированная на входе художественного текста, сменяется в дальнейшем референтным нулем либо тем, что ее исключает, значит, ее нельзя смешать с другой реалией. У функционирующей таким способом реалии нет ничего общего с иными референтными величинами. Этого мало: отправ-

ная реалья, не будучи сравнимой с иной, сравнима с собой, так как она должна вновь возникнуть в каком-либо месте текста. Художественный референт-объект, следовательно, не идентичен еще одному ( $x \neq x_1$ ) и идентичен только самому себе ( $x = x$ ). Если взять эти свойства как абстракции, то их совокупностью будет исчерпана достаточная и необходимая характеристика субъекта<sup>36</sup>.

Художественный референт-объект по своей сущности эквивалентен субъекту. Литература и в данном случае наследует первобытной ментальности — ср. тотемизм. Эта эквивалентность манифестируется литературой разными способами. Объект изображения в стихотворении Пушкина — второй субъект («ты»). У Гете субъект («ein Wanderer») и объекты (пребывающие в состоянии покоя) подчиняются в конце концов одному и тому же универсальному правилу. В «Метели» наличие объекта («дороги») равносильно для субъекта (рассказчика) наличию жизни<sup>37</sup>.

Из того, что объекты литературных текстов эквивалентны субъектам, вытекает ряд общих следствий, которые — ввиду их абстрактности, всезначимости — служат фундаментом для образования трансисторических смысловых subsystemов словесного искусства.

Если  $O \equiv S$ , то мы вправе сделать отсюда четыре взаимоотрицающие заключения об объекте:

(1) неверно, что  $\sim S$ , и (2) неверно, что  $S$  (объект не может расцениваться ни как отрицание субъекта, поскольку тот и другой равносильны, ни как самое субъект);

(3) неверно, что,  $\sim O$  и (4) неверно, что  $O$  (объект нельзя понимать ни как отрицание объекта, ни как собственно объект).

Наряду с этим напрашиваются еще две импликации, касающиеся сразу и субъекта, и объекта:

(5) неверно, что  $O, S$ , и (6) неверно, что  $\sim O, \sim S$  (если объект эквивалентен субъекту, то они становятся не различимыми и тем самым совместно теряют присущее им изначально и противопоставляющее их друг другу содержание, но в то же время было бы ложью утверждать, что в случае  $O \equiv S$  нам не даны ни  $O$ , ни  $S$ ).

Этим формальным выводам соответствуют шесть хорошо известных классов литературных текстов — героика, сатира, идиллия, гротеск, комика, трагика:

### *(1) Героическое, апологетическое*

Субъект героики направляет действия на объекты так, чтобы избавить их от роли не-субъектов ( $O =$  неверно, что  $\sim S$ ). Он освобождает женщин из-под власти чудовищ; спасает соотечественников от угрозы иноземного ига; возвращает родителям детей, похищенных из семьи; заступает за обиженных; создает из неживой материи мыслящую и мн. др.

### *(2) Сатирическое, «низкое»*

Сатира непосредственно противостоит героике. Агнс сатирического текста обращается с людьми как с товаром; эксплуатирует женщин и детей; управляет подданными, помимо удовлетворения их нужд; промышляет убийством и заключает в темницы; механизмирует живое; раздут от гордости, игнорируя чужие добродетели. Во всех перечисленных мотивах объекты выступают в качестве не-субъектов ( $O =$  неверно, что  $S$ ).

### *(3) Идиллическое*

В литературе идиллического плана описывается нахождение исчезнувших, починка испорченных, восстановление забытых, принятие отвергнутых, открытие неизвестных объектов ( $O =$  неверно, что  $\sim O$ ). Субъект идиллии покидает город и воссоединяется с природой, от которой он оторвался (которая перестала быть для него объектом), либо, напротив, задумывает переустройство и улучшение города; семейные или любовные отношения подвергаются в идиллии испытанию, но в конечном счете субъекту удается вновь встретить объект, с которым он разлучился. К числу идиллических мотивов принадлежат и такие, как исправление прекративших функционировать механизмов, укрощение и воспитание непокорных, упорядочивание дисгармонического универсума, становящегося в результате источником благ для человека.

Все разобранные нами тексты следует признать идиллическими: в пушкинском стихотворении субъекту является забытый им объект любви; в стихотворении Гете субъекту, смущающему покоем природы, отчужденному от нее, обещано слияние с объектной средой; в толстовской прозе субъект по счастливому стечению обстоятельств выезжает из бездорожья на спасительный путь.

#### (4) Гротескное

Гротескные тексты моделируют такую реальность, субъект которой сталкивается с парадоксальным объектом, не имеющим объектных качеств ( $O \neq \text{неверно, что } O$ ). Подобного рода объект конституируется, к примеру, за счет того, что текст придает самостоятельность неотчуждаемой собственности, которой владеет субъект (скажем, частям его тела), или за счет того, что текст рассказывает о персонаже-двойнике — об объекте, в котором субъект узнает себя и только себя (если  $S \neq O$ , то  $\sim O$  и  $S$  могут, среди прочего, быть равными друг другу). В ряд гротескного входят мотивы восстания машин, оживающих статуй и автоматов, путешествия в царство мертвых, чудовищ, наделенных разумом. Гротескным является также мир ложных, неисправных, призрачных и разрушенных объектов, ассоциируемых, как правило, с дьявольскими происками<sup>38</sup>. Некоторые из форм гротескного были опознаны в литературоведении как отдельные жанры: назовем хотя бы генологические исследования, посвященные двойничеству<sup>39</sup> и посещению загробного мира<sup>40</sup>.

#### (5) Комическое

Смешное предполагает отрицание свойств и объекта, и субъекта. Иллюстрацией послужит устойчивый комический мотив «медвежьей услуги»: некий персонаж нуждается в помощи, т. е. наделяется функцией персонажа-объекта; персонажем-субъектом будет, естественно, тот, кто оказывает услугу; помощь, которую осуществляет персонаж- $S$ , идет мимо цели или даже вредит нуждающемуся в содействии; в итоге действующим лицам вменяются роли не-объекта и не-субъекта (помощи).

Ниже мы проследим производство комического смысла в специальной главе. Нужно надеяться, что по образцу, по которому будет эксплицировано комическое, можно в принципе описывать смежные с этим типы художественных текстов.

#### (6) Трагическое

В противовес комическому, трагический литературный resp. мифологический текст подытоживается отрицанием необъектности и не-субъектности его действующих лиц. Таков, в частности, смысл, безусловно, трагического библейского повество-

вания об изгнании Адама и Евы из Эдема. Обсуждаемая негация негации всплывает здесь дважды: вначале она обнаруживает себя в нарушении запрета не вкушать плодов с древа познания (= отрицание не-субъектности людей и не-объектности плодов); затем она реализуется в мотиве первого соития мужчины (отвергающего тем самым предписанную ему не-субъектность) и женщины (соответственно, отказывающейся от не-объектности).

Рассмотрим вкратце как контрольный пример сюжет об Эдипе. Отец Эдипа, узнав, что он будет убит сыном, избавляется от него, т. е. пытается быть не-объектом; тем не менее отцеубийство происходит (= неверно, что  $\sim O$ ). Эдип, узнав в Дельфах о своей судьбе, старается избежать роковой предопределенности, т. е. быть не-субъектом всех предназначенных ему действий, однако против своей воли совершает их (= неверно, что  $\sim S$ ).

Только что названные типы текстов могут и вступать друг с другом в межжанровую борьбу и контаминироваться каждый с каждым.

## 7. Литературные жанры (продолжение)

Представление о том, что референтно литература характеризуется объектно-субъектной эквивалентностью, объясняет, помимо прочего, сущность традиционного разграничения лирики, драматике, нарративике.

Эквивалентность, вообще говоря, подразумевает, как это хорошо известно, рефлексивность (если  $x \equiv y$ , то  $x \equiv x$  и  $y \equiv y$ ), симметричность (если  $x \equiv y$ , то  $y \equiv x$ ) и транзитивность (если  $x \equiv y$  и  $y \equiv z$ , то  $x \equiv z$ ).

С этими свойствами эквивалентности и связано членение художественной речи на лирическую, драматическую и нарративную формы. Всем этим формам предзадано, что изображаемые объекты равносильны субъектам. Каждая из них свободна, однако, предпринять на этой основе свой собственный вывод о субъекте, который будет либо рефлексивен (лирика), либо симметричен объекту (драматика), либо эквивалентен еще одному субъекту  $z$  (нарративика)<sup>41</sup>.

В сравнении с драматическими и повествовательными произведениями, лирический текст отличается двумя негативными чертами:

Во-первых, он не разрешает субъекту и объекту меняться местами. Хотя субъект и объект в лирике эквивалентны, тем не менее объект никогда не разыгрывает роль субъекта применительно к еще одному объекту. Из лирического обихода исключены кумулятивные построения:  $SRO \rightarrow (O \text{ как } S)RO_1 \rightarrow (O, \text{ как } S)RO_2 \rightarrow \dots$  Иными словами, лирике не знаком ценностный плюрализм: «моя» ценность абсолютна — «его» ценности нет<sup>42</sup>.

Второй негативный признак лирики — в том, что в ней не бывает двух равнозначных субъектов, направляющих свои действия на один и тот же предмет. Лирический текст поэтому не делится на такие две части, которые показывали бы объект с неодинаковых точек зрения, преломляемым в сознании разных индивидуумов.

Маркированным в лирическом высказывании является то, что на всем его протяжении в каждом последующем речевом отрезке сохраняется субъект, который имелся в виду в предыдущем. Читатель не осведомляется о том, каков был субъект до начала изображаемого действия и каким он будет после его конца. В лирике нет не только экспозиции, но и эпилога<sup>43</sup> (и то, и другое реципиенты лирического произведения склонны воссоздавать, обращаясь к биографии его автора). В процессе текстопорождения автор-лирик не располагает правом на то, чтобы попеременно говорить за разных субъектов; он вынужден вести речь только от своего лица или, точнее, от лица, которое он конституирует как свое. Изображаемый субъект совпадает либо с отправителем сообщения в «я»-лирике (ср. стихотворение Пушкина), либо с получателем сообщения в «ты»-лирике (ср. стихотворение Гете)<sup>44</sup>. В обеих этих версиях лирика монологична<sup>45</sup>.

Драматика снимает запрет, налагаемый лирикой на симметричность субъекта и объекта. Тот и другой обмениваются в драматическом произведении и коммуникативными позициями (по ходу диалога), и социально-экзистенциальными. Последнее обуславливает устойчивость тематического содержания драматики, где слуга получает функцию господина, женщина присваивает себе атрибуты мужчины, царедворец узурпирует трон, защищающийся переходит в нападение и т. п. Центральным актантам драматического сочинения предоставляются, как минимум, две роли — собственная и чужая. Драматический текст передает игровые ситуации и тем самым допускает не только

рецитирование, но и сценическое исполнение.

Драматическая коллизия сводится, прежде всего, к конфликту между персонажем-объектом, захватившим место субъекта и получившим в распоряжение некую ценность (пусть это будет царедворец, коварством устранивший короля и женившийся на королеве), и персонажем-субъектом (пусть это будет престолонаследник, задавшийся целью отомстить узурпатору за смерть своего отца). Как и для лирики, для драматики значим запрет на изображение двух актантов, которые с самого начала текста предстают только как субъекты, эквивалентные относительно какого-либо объекта. Если такие действующие лица все же выводятся в драматическом произведении, то тогда конфликт между ними снимается тем или иным способом, например, так, что одно из них добровольно отказывается от соперничества, либо так, что по ходу сюжета выясняется необоснованность их столкновения, поскольку они, на самом деле, стремятся к обладанию не одной и той же ценностью, но каждый — своей. В подобных случаях драматика полемизирует с нарративикой. Лирика, драматика и нарративика борются друг с другом (но могут быть и синтезированы, скажем, в рамках романа).

В повествовательной конструкции эквивалентность двух актантов-субъектов бывает бесконфликтной, когда один из них помогает второму, временно замещая его или кооперируясь с ним для совместного достижения цели, и конфликтной, когда заместитель пытается навсегда отобрать у замещаемого субъекта ценность, с которой тот связан. Конфликтная ситуация подтоживается наказанием субъекта-заместителя, потому что его действия ведут к упразднению эквивалентности субъектов, которая специфицирует нарративику (ср. хотя бы мотив мужа, возвращающегося из отлучки домой и караемого соперника, который сватается к его жене). Толстовская «Метель» принадлежит к бесконфликтной разновидности повествования. Ямщики, возившие почту, эквивалентны герою-рассказчику в том смысле, что они, как и он, ищут потерянную дорогу. Они, далее, кооперируются с рассказчиком и вместе с ним добираются до жилья.

Повествовательная эквивалентность субъектов позволяет создателю нарратива демонстрировать объект с переменной точки зрения, в разных «перспективах» (что тщательно изучено<sup>46</sup>). Раз для нарративного сознания все субъекты эквивалент-



тны, то отправитель повествования должен быть эквивалентен каждому из отправителей, которых он изображает в повествовании. Будучи эквивалентной совокупным речам персонажей, речь нарратора с неизбежностью располагается по ту сторону изображаемого. Нарратор — лицо, которое рассказывает о случившемся после того, как действие исчерпало себя. Его позиция постэкзистентна по отношению к миру, который он описывает (даже если нарратор — один из субъектов этого мира, как в «Метели»). Ясно, почему нарратор в состоянии по ходу изложения забегать вперед, предпринимать экскурсы в прошлое героев, перетасовывать события во времени.

Иначе обстоит дело в драматике, где отправитель всего текста (субъект коммуницирования) симметричен получателю (объекту коммуницирования). Отправитель как бы срастается с получателем, т. е. устраняет себя из речеведения. Адресант драматического целого ограничивает свое участие в речеведении лишь ремарками — разъяснениями обстоятельств, при которых говорят персонажи. Тем самым адресант правомочен высказываться здесь только в той мере, в какой он учитывает и перенимает точку зрения адресата, нуждающегося в такого рода комментарии<sup>47</sup>.

Что касается лирического адресанта, то он остается постоянно самотождественным (рефлексивным), пока текст длится, не передоверяет речеведение иному лицу.

Намеченная вкратце дифференциация лирики/драматики/нарративики расходится в ее предпосылках с той методикой классифицирования литературных текстов, которую обсуждает Ж. Женетт. В «Introduction à l'architexte» он отрывает друг от друга «способы речи» и «жанры»: «Il y a des modes, exemple: le récit; il y a des genres, exemple: le roman; la relation des genres aux modes est complexe, et sans doute n'est-elle pas, comme le suggère Aristotle, de simple inclusion <...> Les catégories modales et thématiques n'ont entre elles aucune relation de dépendance, le mode n'inclut ni n'implique le thème, le thème n'inclut ni n'implique le mode...»<sup>48</sup>.

В нашем понимании, лирика/драматика/нарративика суть несходные «способы речи» лишь постольку, поскольку эти subsystemы литературы обладают — каждая — своим особым референтным содержанием<sup>49</sup> (или, если угодно, своей особой генеральной темой, каковой в лирике служит автоиндентичность субъекта, в драматике — замещаемость субъекта объектом, в

нарративике — замещаемость субъекта субъектом).

Отдельно взятый литературный текст принадлежит сразу ко многим типам, так как и синтактика, и прагматика, и семантика словесного искусства (а эти три аспекта обязательны в любом художественном произведении) предлагают писателю более, чем одну возможность построения текста. Особенно богата парадигматическими возможностями художественная семантика<sup>50</sup>.

Синтаксический, прагматический и семантический планы литературы получили у нас свои собственные определения. Синтаксически словесное искусство осуществляет переход от интрапараллелизма к интерпараллелизму. Прагматически оно — двойной анамнезис, препятствующий забыванию правил, по которым организуются всевозможные дискурсы. Знаки и референты связываются литературой в духе квазимагического мимезиса<sup>51</sup>. Все эти дефиниции литературы были, однако, выведены из одного пункта — из утверждения о том, что она порождается конверсией элементов семантической памяти. На место постструктуралистского полицентризма, отрицающего единство различного, мы поставили моноцентрическую концепцию литературы, вовсе не исключаящую многоликости литературных форм.

## 1. Версоцентризм

Мы приступим к более конкретному ознакомлению с некоторыми из подсистем литературы, начав с тех двух парадигматических возможностей, которыми она располагает в качестве тематической формы.

Научная доктрина русского формализма и параформализма (например, А. М. Пешковский и др.) оставила нам в наследство такую традицию противопоставления поэзии и прозы<sup>1</sup>, согласно которой эти типы словесного искусства выступают как продукты сугубо различных способов организации художественных текстов. Как в пределах самой формальной школы, так и в более широких границах, простирающихся вплоть до современности, прослеживаются два основополагающих подхода к установлению своеобразия поэзии и прозы. В одном случае дифференциация осуществляется по контрадикторному принципу (А vs. ~ А), в другом — по контрарному (А vs. anti-А).

В результате контрадикторного разграничения поэзии и прозы последняя получает обычно роль беспризнакового члена оппозиции. С такой, версоцентрической, точки зрения, принятой, в частности, В. М. Жирмунским, «стихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы»<sup>2</sup>. Остается предположить, что прозаический субдискурс, со своей стороны, отличается от поэзии тем, что в нем нет звуковой урегулированности. Е. Д. Поливанов (в посмертно опубликованной статье) приурочил поэзию и прозу к признаковому и беспризнаковому полюсам еще отчетливее, чем В. М. Жирмунский: «К поэзии мы относим всякую пьесу, словесный матери-

ал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности), прозой — наоборот, все то, где эта фонетическая организованность отсутствует»<sup>3</sup>.

Версоцентрические взгляды на разницу между поэзией и прозой должны были вызвать неизбежные затруднения при описании гибридных форм художественной речи (таких, как ритмическая проза), попадавших в своего рода эпистемологический вакуум по той причине, что с помощью только одного признака нельзя конструктивно определить бивалентные явления словесного искусства, совмещающие в себе каким-то путем и поэтическое, и прозаическое начала. Последовательное проведение контрадикторного противопоставления неизбежно потянуло бы за собой утверждение, что гибридные формы либо переносят звуковую упорядоченность на прозаические тексты, либо аннулируют таковую в стихах. Но тогда пришлось бы заключить, что эти операции не порождают структур, придающих стихотворной или прозаической речи маргинальность.

Поэтому контрадикторный подход нередко подвергался усложнению (не меняя, однако, своей сути), если перед исследователями стояла задача найти средства для концептуализации стихопроезаических гибридов. В этой ситуации артибутируемое поэзии свойство расщеплялось на два родственных признака, закрепляемых за разными структурными уровнями художественного текста; один из этих признаков опознавался как доминирующий, примарный, а второй — как подчиненный, секундарный; с помощью второго и выявлялась специфика промежуточных словесных образований.

Предпосылку поздней статьи В. М. Жирмунского о ритмической прозе<sup>4</sup> составила мысль о том, что первичным признаком поэзии служит метричность текста, которую сопровождает повторяемость его лексико-синтаксических единиц; в ритмической прозе этот подчиненный — лексико-синтаксический — показатель стиховых структур делается отличительным.

Другим способом избавиться от трудностей при понимании с версоцентрической позиции смешанных форм был количественный метод их зондирования и оценки. Тяготение переходных явлений к поэтическому или прозаическому полюсу ставилось в зависимость от меры урегулированности их звуковой стороны, от той степени, которой достигала в них повторяе-

мость звуковых элементов, что также позволяло игнорировать признаковость прозаических текстов, не обращать внимания на конститутивные свойства прозаической речи в ее непрерывном состоянии. По словам Б. И. Ярхо «...в стихах действуют правила, в прозе — тенденции; но различие между правилами и тенденцией покоится только на количестве исключений»<sup>5</sup>.

Использование квантитативных методов в изучении стихо-прозаических гибридов было не в последнюю очередь обусловлено тем, что контрадикторной модели не хватало разрешающей способности в качественном отношении.

Дифференциация поэзии и прозы на контрадикторной основе оставила немало следов в науке наших дней. В одной из последних статей покойной К. Поморской читаем: «Poetry, being strongly semiotic, is marked, as opposed to prose, which is unmarked within this framework»<sup>6</sup>.

Иногда контрадикторная модель возрождается в неявном виде. Ж. Коэн интерпретирует стихотворные тексты в качестве избыточных, не указывая на сопряженный с этим признак прозаической речи и тем самым заставляя нас отождествлять прозу с отсутствием избыточности<sup>7</sup>.

Наиболее продуманным образом контрадикторная теория была возобновлена Ю. М. Лотманом, который, вразрез с формалистами, привнес в нее диахронический смысл. По определению Ю. М. Лотмана, «универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения». Что касается прозы, то она «возникла на фоне определенной поэтической системы как ее отрицание»<sup>8</sup>. Стихотворная и прозаическая речь размещаются Ю. М. Лотманом иерархически: «...несмотря на кажущуюся простоту и близость к обычной речи, проза эстетически сложнее поэзии, ее простота вторична. Разговорная речь действительно равняется тексту, художественная проза = 'текст' + "минус-приемы" поэтически условной речи»<sup>9</sup>.

Недостаток этих соображений и — вместе с ними — всей традиции контрадикторного размежевания поэзии и прозы состоит прежде всего в том, что признаковое содержание в получающейся здесь оппозиции должно квалифицироваться как родовая, общая или, по меньшей мере, изначальная черта всего словесного искусства<sup>10</sup>. Проза либо отождествляется с практической речью, либо ее свойства выводятся из свойств поэзии в результате операции вычитания.

## 2. Литература без родового признака?

Уже в самом начале 1920-х гг. возникло и такое осмысление поэзии и прозы, при котором им приписывались взаимоисключающие, контрарные признаки<sup>11</sup>.

В контрарном освещении поэзия обычно идентифицировалась, как и при контрадикторном подходе, в качестве речи, организованной прежде всего на звуковом уровне и потому облигаторно «рецитируемой» читателем, — ср. у Б. В. Томашевского: «В отличие от прозы, стихотворная речь есть речь ритмизованная, т. е. построенная в виде звуковых отрезков, которые воспринимаются как равнозначные, сравнимые между собой». Проза для Б. В. Томашевского, однако, не беспризнаковый член контраста — ее свойства могут быть установлены конструктивно, а не деструктивно; она представляет собой, как и стихи, некоторую звуковую упорядоченность, но не авторегулируемую — определяемую смыслом сообщения: «То, что речь является не сплошь, а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи <...> В прозе слова нанизываются на избранную тему»<sup>12</sup>.

Всякая, а не только переходная к поэзии, проза обладает собственной ритмической структурой, не совпадающей со стиховой и складывающейся, согласно Б. В. Томашевскому, как следствие «синтаксического строя» прозаической речи, т. е. возникающей ввиду лишь относительного — никогда не довлеющего себе — слогового соответствия, во-первых, «колонов» и, во-вторых, их анакруз и клаузул<sup>13</sup> (ритм прозы имеет, таким образом, статистический характер)<sup>14</sup>.

Формулировки Б. В. Томашевского предусматривают, что поэзия и проза генерируются посредством взаимоисключающих процедур: порождение первой проходит путь от звука к значению, тогда как производство второй протекает в обратном порядке — от значения к звуку.

Близко к этому рассуждал Ю. Н. Тынянов<sup>15</sup> в работе, датированной 1921—22 гг.: «Деформация звука ролью значения — кон-

структивный признак прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии <...> Проза и поэзия — замкнутые семантические категории; прозаический смысл всегда отличен от поэтического; с этим согласуется тот факт, что и синтаксис и самая лексика поэзии и прозы существенно различны»<sup>16</sup>.

Что до переходных форм и, в первую очередь, ритмической прозы, то они, как думал Б. В. Томашевский, впрочем, лишь предположительно, образуются не в результате вычеркивания одного из двух признаков, присущих стихотворной речи (ср. идеи В. М. Жирмунского), но, скорее, по ходу попеременной работы то поэтического, то прозаического механизмов речепорождения: чтобы проза стала пограничной разновидностью словесного искусства, т. е. и поэзией, и прозой одновременно, в нее «...достаточно внести какое-либо оформляющее начало, не являющееся автоматическим результатом синтаксического членения <...> Важно только, чтобы это начало вторгалось в речь местами, хаотически, и следовательно, не переводило ритмической прозы в ряд стиховой речи»<sup>17</sup>.

Мысль о контрастности поэзии по отношению к прозе получила наиболее обобщенное выражение, когда литература переставала служить преимущественным объектом применения формального метода, когда она рассматривалась в ряду смежных искусств, что было характерно, например, для Б. М. Эйхенбаума. Вместе с Б. В. Томашевским и Ю. Н. Тыняновым он толковал стихотворную речь как такое иерархическое построение, в котором структура плана выражения контролирует структуру референтных значений. В статье «О звуках в стихе» (1920) Б. М. Эйхенбаум выдвинул понятие «художественной абстракции», подразумевая под этим иерархизирующую интенцию какого-либо типа речи: «В лирическом стихотворении, — замечал он, — абстракция эта теснее всего связана с ритмико-звуковыми элементами, которые непосредственно подчинены ей, — остальное в свою очередь подчиняется этим основным элементам»<sup>18</sup>. В прозе же, как это можно заключить из другой ранней работы Б. М. Эйхенбаума «Поэзия и проза» (1920), доминирующее положение захватывает взаимосоотнесенность референтных элементов. В названной работе стихи сравниваются с инструментальной музыкой и орнаментом, тогда как проза

сближается с вокальными сочинениями и предметной живописью. Этот контраст подытоживается обращением к диахронии: «Есть периоды, когда словесное искусство занято творчеством стиха, когда внимание сосредоточено на орнаментальной стороне слова. И есть другие, когда выступает предметность»<sup>19</sup>.

Обсуждение оппозиция стихи/проза в трансмедиальном плане роднит идеи Б. М. Эйхенбаума с взглядами В. Б. Шкловского, который утверждал, что «основное различие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов...»<sup>20</sup> и отыскивал, далее, аналогичное отличие внутри киноискусства. Если «поэтический» текст (и в кино, и в литературе) разворачивается, подчиняясь геометрическому порядку<sup>21</sup>, то разворачивание «прозаического» (опять же в обоих искусствах) мотивировано жизненной ситуацией, которая в нем изображена:

Как и членение поэзии и прозы на контрадикторной основе, контрарное разграничение этих типов речи сформировало устойчивую научную традицию.

Так, А. Л. Джонсон<sup>22</sup> опирается на мысль формалистов о том, что стихи и проза воплощают собой два противоположенных пути текстопорождения. Правда, он (в противоположность Б. В. Томашевскому и Ю. Н. Тынянову) не считает, что художественная проза генерируется от значения к звуку. Чтобы учесть разницу между многочисленными видами прозы, среди которых художественная составляет всего лишь один из видов, А. Л. Джонсон концептуализует словесные конструкции на четырех уровнях, получая в итоге следующую классификацию текстопорождения:

<i>Lyric Poetry</i>	<i>Narrative Poetry</i>	<i>Prose Fiction</i>	<i>Abstract Logic</i>	<i>News, Bulletins, etc.</i>	<i>Scientific Argument</i>
SOUND	SOUND	Sound	Sound	Sound	Sound
↓	↓↑	↑	↑	↑	↑
Word equence	WORD SEQUENCE	WORD SEQUENCE	Word Sequence	Word Sequence	Word Sequence
↓	↓	↓	↑	↑	↑
Syntax	Syntax	Syntax	SYNTAX	Syntax	SYNTAX
↓	↓	↓	↓	↑	↑↓
Meaning	Meaning	Meaning	Meaning	MEANING	MEANING

Эта таблица вызывает множество недоуменных вопросов,



например: как вместить в нее религиозный, исторический, философский и другие дискурсы? почему поэзия и проза понимаются в качестве вполне самостоятельных дискурсов, различающихся между собой в той же мере, в какой расходятся научный текст и газетное сообщение? и т. п.

Тезис о господстве в стихах пространственного порядка также не перестал быть актуальным: «The analysis of poetic structure, both traditionally and at the present strategy of the development, is deeply grounded in an epistemological strategy which can perhaps most appositely be termed the spetialisation of the temporal»<sup>23</sup> (М. Шапиро). В противовес пространственно упорядоченной поэзии, в прозе, как полагает Цв. Тодоров<sup>24</sup>, превалируют причинные (логические)<sup>25</sup> и временные (консеквентные) отношения.

В другом месте Цв. Тодоров<sup>26</sup> базирует соображения о литературных субдискурсах на двойной контрарной альтернативе: стихи/проза и презентация (*présentation*)/репрезентация (*représentation*). Презентативный текст автоморфен, самодостаточно (как, например, *carmina figurata*). Репрезентативный текст замещает собой нечто — мир реалий. Исходя из этих дихотомий, Цв. Тодоров построил такую таблицу речевых классов:

	vers	prose
présentation	poésie	poème en prose
représentation	épopée, narration et description versifiées	fiction (roman, conte)

На контрарную позицию перешел по мере его научной эволюции и Ю. М. Лотман. В поздних работах он определяет поэтический текст в качестве недискретного, где единицей «становится не слово, а текст как таковой».

Следовательно, Ю. М. Лотман принимает, что поэтический текст нацелен на то, чтобы не нарушать взаимного подобия вербальных элементов, из которых он составлен (лишь при таком допущении мы вправе говорить о невычленимости части из целого, о несамостоятельности частей, о недискретности сообщения). О том же пишет М. Риффатерр: «Poetic discourse is the equivalence established between a word and a text, or a text and

another text»<sup>27</sup>. Согласно Ю. М. Лотману, тип текста, контрастирующий с поэтическим, «...строится, прежде всего, как прибавление новых слов, фраз, абзацев, глав»<sup>28</sup>. Иначе говоря, проза продуцируется за счет замещения данных вербальных величин неконгруэнтными им<sup>29</sup>.

Хотя результаты контрарного противопоставления поэзии и прозы заслуживают самого серьезного обсуждения, все же и этот подход (мы берем его во всем охвате, отвлекаясь от частных критических замечаний) не может быть признан логически безупречным, поскольку он влечет за собой такое родовое определение словесного искусства, которое будет непременно внутренне противоречивым, альтернирующим (литературное творчество предполагает отображение либо звуковой упорядоченности на смыслы, либо смысловой — на звуки; литература = презентация и репрезентация, недискретная и дискретная речь и т. п.).

### 3. «Вертикальная»/«горизонтальная» рекуррентность

Чтобы обойти препятствия, которые возникают и при контрарном, и при контрадикторном моделировании противоположности между поэзией и прозой, необходимо понять два типа художественной речи не как продукты разных процедур смыслообразования, но как разные возможности реализации одной и той же процедуры.

Как было постулировано в первой главе нашей работы, литературность формируется конверсией семантической памяти. Мы показали затем, что в стихах имеет место возвращение к началу текста, тогда как в прозаических произведениях та их часть, которая следует за кризисом репродуцирования, в целом и совпадает с предшествующей, и отличается от нее. Но почему одна и та же процедура — конверсия — может давать неодинаковые итоговые формы?

До сих пор мы говорили только о текстовой компетенции, умалчивая о языковой, т. е. не брали в расчет того обстоятельства, что владение семиотической информацией состоит в знании путей, которые ведут: от значений к звуковой форме, с одной стороны, а с другой, — от более мелких лингвоединиц (например, слов) к более крупным (например, предложениям). Вследствие конверсии оба эти пути проходятся при порожде-

нии художественного текста в двух направлениях: как от значения к звуку *resp.* от слова к предложению, так и в обратном порядке (за счет чего всякий исходный лингвоэлемент становится результирующим, а результирующий — исходным).

Не только поэзия, но и проза — «возвращающаяся речь», если рассматривать и ту, и другую как генеративные стратегии. Но это «возвращение» происходит в поэзии и в прозе неодинаково.

Последующее изложение будет опираться на стратификационную схему словесного сообщения (см. ниже), которую выдвинул А.-Ж. Греймас<sup>30</sup> и в которую здесь внесены существенные изменения и дополнения (следует учесть известную условность ряда терминов, использованных в схеме; их содержание станет ясным из дальнейшего).

Согласно приводимой схеме, в стратификационной структуре сообщения существует два вида отношений: во-первых, между коррелирующими единицами разных планов (планы выражения, грамматической манифестации и содержания) и, во-вторых, между разномасштабными единицами одного и того же плана (например, между морфемами, словоформами, синтагмами и т. д. в плане грамматической манифестации).

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой («вертикальной») рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутривплановой («горизонтальной») рекуррентности.

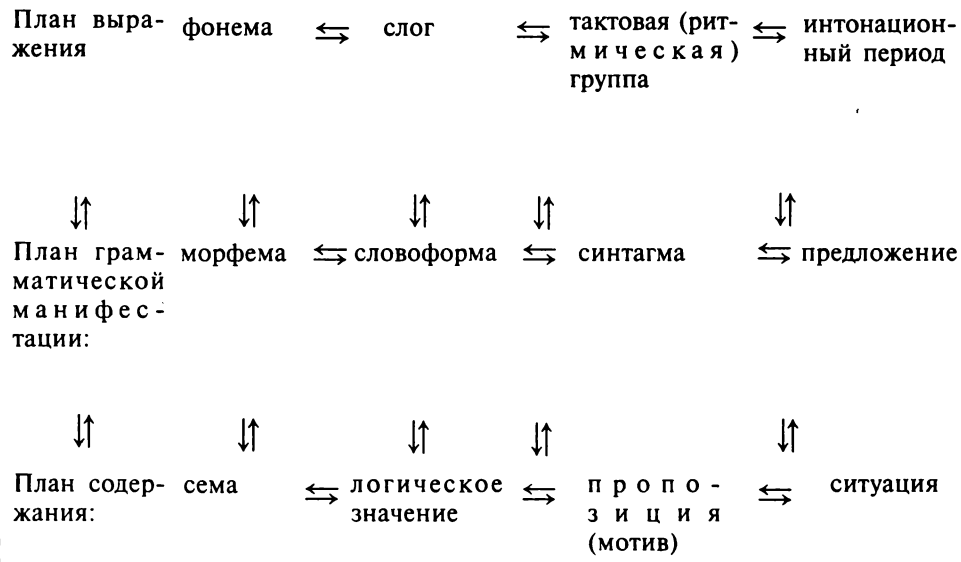
#### 4. Поэзия

В естественном языке связь между слагаемыми плана выражения и плана грамматической манифестации имеет такую природу, что морфемы задают разделительные, дизъюнктивные отношения на фонемах, словоформы — на слогах, синтагмы — на тактовых группах, предложения — на интонационных периодах (точнее было бы говорить о представлениях слогов, тактовых групп и интонационных периодов, поскольку мы имеем в виду единицы языка, а не речи).

Так, отдельная морфема делит фонемы на константные и чередующиеся в данной морфологической позиции; например,

П р о з а и ч е с к а я    р е к у р е н т н о с т ь

П о э т и ч е с к а я    р е к у р е н т н о с т ь



→ художест-  
венный  
текст

морфема *beg* допускает такие фонологические цепочки, как: *bi<sup>o</sup>žát'*, *bi<sup>o</sup>gú* и т. д., противопоставляя постоянное *b* сменные *e/i<sup>o</sup>*, *g/ž*. Аналогично: слог несет либо не несет на себе ударение соответственно с характером словоформы: ее изменение может вызвать изменение ударения (*дерево*, но *деревья*). Тактовые группы надеются интонационной завершенностью или незавершенностью, в частности, в результате того, знаменательное или незнаменательное слово занимает конечную позицию в синтагме. В естественном языке существует односторонняя зависимость между планом грамматической манифестации и планом выражения: морфолого-синтаксические структуры детерминируют фонологическо-просодические.

В стихотворной речи разобранный только что процесс делается рекуррентным, и между двумя планами создается обоюдная зависимость. Элементы, образующие план грамматической манифестации, упорядочиваются так, как если бы они были единицами плана выражения. Подчиненные структуры стремятся вступить во взаимно-однозначное соответствие с господствующими, отобразиться в них.

Начнем с самого очевидного. Последовательность словоформ опознается в поэзии как (относительно) регулярное чередование ударных и безударных слогов, которое может совпадать, но может и не совпадать с лексически обусловленной альтернативой ударности и безударности. Этот способ построения текста поддается следующему объяснению. Литературность требует установления параллелизма на каждом шаге продвижения от словоформы-антецедента к словоформе-консеквенту. Поэтогенезис, в свою очередь, требует, чтобы словоформы были сопоставимы друг с другом в качестве слоговых комбинаций. Появляющаяся таким путем метричность сопровождается в стихотворном искусстве возвращением интонационных фигур. Поэзия тяготеет к тому, чтобы не синтагма диктовала тактовым группам, где в них должно помещаться ударение, но чтобы, наоборот, ударение определяло собой построение синтагм, захватывая в них фиксированное место и превращая их в интонационно параллельные конструкции.

Возьмем теперь морфолого-фонологические связи поэтического текста. Противопоставление константных и чередующихся фонем повторяется в стихах вне обязательной морфологической обусловленности, как хотя бы в «Нашем марше» Маяковского:

«Наш бог бег». Поэзии безразлично, будет или не будет такое повторение иметь морфологический смысл, — ср. отрывок из народной лирической песни (Соболевский, т. 5, № 448)<sup>31</sup>:

Цвели яблонь да в саду цветочки.

Цвели алы, стали вялы.

Во втором стихе периодическое появление постоянного / в различном фонологическом окружении сугубо формально: *cv'í'l'i: á:ly, stá:l'i v'á:ly*; складывающаяся здесь квазиморфема<sup>32</sup> особенно отчетлива на фоне троекратного повторения реальной морфемы *cv'í'e*.

Разные способы формализации грамматики (фонологический, слоговой, интонационный) получают примарную/секундарную роли в тех или иных версификационных системах. Например, если принять идею К. Ф. Тарановского о существовании древнерусского молитвословного стиха<sup>33</sup>, то следует сказать, что в этой системе стихосложения первичную организующую роль играет стационарное тактовое ударение: синтаксические отрезки упорядочиваются так, что инициальная позиция в каждом или в большинстве из них достается грамматическим категориям — носителям эмфазы: апеллятивам и императивам<sup>34</sup>.

По описанному образцу взаимодействуют между собой в поэтической речи план грамматической манифестации и план содержания. Рассмотрим единицы этих планов.

Всякое явление мыслится нами как обладающее константными и варьирующимися различительными признаками (семами). Этот факт из области смыслообразования находит себе грамматическое выражение о том, что словоформы состоят из некоторого более или менее устойчивого, себе тождественного элемента, каковым является корневая (значащая) морфема, и ряда сменных операциональных элементов, каковы служебные (функциональные) морфемы.

Суммирование постоянных и переменных сем осуществляется двояко. В качестве постоянных сем могут быть взяты либо такие, которые характеризуют существующие (для нашего сознания) предметы, либо такие, которые характеризуют самый способ их существования. Переменные семы будут квалифицировать в первом случае операции, которые допустимо производить над предметами (мультипликация, увеличение, умень-

шение, инструментализация, локализация предмета и т. п.), а во втором — преобразования способа бытия (длящегося/завершенного, итеративного/однократного, бывшего/настоящего/будущего и т. п.). Итак, суммирование сем дает две разновидности логических значений: аргументы (= существующие предметы) и предикаты (= способы существования), чему соответствуют в плане грамматической манифестации именная и глагольная сферы.

Условимся считать, что мотивы (пропозиции) — это логические предикаты с местами, заполненными аргументами. Формы заполнения таковы, что один аргумент связывается с другим либо как актанта, производящий действие, с актантом, испытывающим на себе это действие (*Женщина идет в сад*), либо как эксплананс с экспланандумом (*Сад — зеленый*). В силу этого мотивы несут ответственность за употребление тех грамматических средств, с помощью которых синтагмы передают акции/состояния.

Наконец, ситуация, будучи связной последовательностью мотивов, предполагает, что один из них указывают на основания, достаточные для получения некоторого результата, а другие — на заключение из этих оснований, откуда на синтаксическом уровне возникает так или иначе грамматикализованное различие темы и ремы предложения.

В поэзии не только грамматика регулируется семантикой, но и, в обратном порядке, смысл грамматикализуется. Этим к жизни вызываются тексты, в которых семы ведут себя наподобие морфем. Стихотворная речь в идеале одобряет только те сочетания сем, которые не покидают пределов какой-то конкретной парадигмы морфологической сочетаемости. Переход от одних сем к другим — это переход от определенной корневой морфемы к тем служебным, с которыми она способна себя связывать, или, напротив, перемещение от определенной служебной морфемы (допустим, от префикса) к комбинирующимся с ней корневым. Конструируя параллелизмы, поэтическое произведение на значительном своем протяжении («Заклятие смехом» Хлебникова) или на более коротких отрезках вынуждено повторять лишь одну значащую (resp. служебную) морфему с набором из варьирующихся служебных (resp. значащих) элементов — ср. морфологические структуры в фольклорных лирических песнях:

Отпросилась Катенька <...>

С МОЛОДцами поИГРать.

Вот ребята МОЛОДы

ЗаИГРали во ИГРы.

(Соболевский, т. 4, № 214).

ПЕРЕдрог-ПЕРЕзьяб добрый молодец.

(Соболевский, т. 1, № 19).

Приведем еще один пример из той же серии:

*ПереБОР, переБОРчик мой,*

*ПереБОР серебряный!*

(Соболевский, т. 4, № 108).

Если в первой строке этого отрывка работает характерный для поэзии механизм соотнесения морфологических и семантических единиц (повтор корня в разном окружении), то во втором стихе активизируются типично поэтические фонологоморфологические связи (в частности, сопряжение повторявшейся до этого морфемы *вог* с квазиморфемой *вг* в слове *серебряный*<sup>35</sup>. Текст использует то морфолого-семантическое, то фонологоморфологическое упорядочивание лингвоедиц и избегает за счет этого монотонности, не теряя, однако, своей поэтической идентичности.

Применительно к соотношению морфолого-синтаксического и семантического планов Р. О. Якобсон имел все основания говорить о том, что стихотворная речь проецирует ось селекции на ось комбинации<sup>36</sup>, хотя эта формулировка требует дополнений и уточнений<sup>37</sup>. Производимая стихотворной речью селекция языкового элемента (пусть им будет слово *перебор*) автоматически тянет за собой экспликацию на синтагматической оси той парадигмы, к которой он принадлежит (*перебор, переборчик*). Текст попадает в парадигматическую ловушку. Вместо того чтобы комбинировать разные слова, синтагма комбинирует разные морфологические слагаемые одной и той же словоформы<sup>38</sup>. Межпарадигматические отношения подменяются внутрипарадигматическими.

Однако у стихотворного произведения есть и выход из парадигматической замкнутости. «Горизонтальные» лингвистические связи менее и более протяженных единиц одного и того же



плана не стесняются в стихах специальными ограничениями. Поэтический текст руководствуется морфологическими, а не семантическими критериями, когда он развертывает парадигму, скажем, какого-либо имени. Но подыскивание для этого имени глагола, т. е. создание из имени и глагола синтаксической структуры, не подчинено формальным запретам, осуществляется по смыслу. Было бы не вполне точно утверждать (как это делает С. Т. Золян<sup>39</sup>), что поэтичность (понятая как чисто симметричная композиция) должна идти на компромисс с правилами использования естественного языка и тем самым лишь стремиться к адекватному языковому воплощению, никогда не достигая его окончательно. На самом деле, на стыках между синтагматизируемыми парадигмами поэзии дано право быть просто текстом — никак не маркированным коммуникатом — и при этом не противоречить самой себе, не нарушать норм поэтогенезиса.

Проанализированному соответствию между морфемами и семами аналогичны в поэзии соответствия между остальными величинами грамматического и смыслового планов.

Явленный в сколько-нибудь самостоятельном отрывке стихотворного произведения набор глаголов обычно обслуживает одно имя либо, в противоположность этому, одно глагольное значение вступает в союз с несколькими номинативными<sup>40</sup>. Поэтическая речь показывает тем самым синтаксические валентности словоформ, из которых она состоит<sup>41</sup>. Вот поэтическое построение первого из названных типов:

**Я ПОЙДУ** с горя во зеленый сад,  
**Я СОРВУ**, млада, со клена листок,  
**НАПИШУ** ль я другу грамотку...  
(Соболевский, т. 4, № 853).

Входящие в стихотворный текст предложения имеют одну тему и множество рем или, в обратной последовательности, ряд тем, совместно контрастирующих с ремой. В только что процитированных стихах тема двусоставна и выражена прямым порядком слов (*Я пойду; Я сорву*), тогда как рема односоставна и представляет собой синтаксическую инверсию (*Напишу ль я*). Ср. альтернативный этому способ конструирования поэтического предложения:

Слезно сплакала-рыдала,  
Со слез речка протекла,  
Быстра реченька, Казарка;  
На ней мостик намощен,  
На ней мостик намощен,  
На точеных на столбах,  
На точеных, на злаченных,  
На серебряных кольцах...

(Соболевский, т. 4, № 466).

Здесь односоставна тема, манифестированная несовершенным видом глагола (*рыдала*)<sup>42</sup> и многосоставна рема, образующая зону совершенного вида<sup>43</sup>. Что касается внутреннего строения самой ремы, то в ней одной акциональной синтагме (*речка протекла*) рядоположены различные синтагмы, передающие состояния (*быстра реченька, мостик намощен* и пр.).

Отдельно взятое стихотворное произведение может отдавать предпочтение разным видам грамматикализации смысла, т. е. выдвигать на передний план особую организацию или морфем, или словоформ, или синтагм, или предложений, или сразу нескольких из этих величин, ослабляя/усиливая поэтичность.

Если формализовать сказанное, то рассмотренные морфолого-синтаксические параллелизмы примут вид:  $(x : \sim x_1) :: (x : \sim x_2) :: (x : \sim x_i)$ , где  $x$  — это одна из двух противоположных грамматических категорий любого порядка (корневая/служебная морфема, имя/глагол и пр.), а  $x_1, x_2, x_i$  — множество равнопорядковых данной контркатегорий. Эта формула (назовем ее базисной) описывает и фонологическо-просодические параллелизмы поэтической речи, в частности, периодическое появление в стихе той или иной фонемы (группы фонем) в разных фонологических сцеплениях.

Для экстремальных версификационных случаев, например, для трехсложников, базисная формула должна быть преобразована:  $(x : \sim x) :: (x : \sim x)...$ , где  $x$  — ударный слог, а  $\sim x$  — безударные, сохраняющие свой объем. Подчеркнем, что такая полная симметрия — лишь одна из разновидностей силлабической организации поэзии. Для былинного стиха, дольника, акцентного стиха<sup>44</sup> в силе остается базисная формула. Да и сами трехсложники не исключают варьирования  $x$ -а в анакрузах и клаузулах.

В построении поэтических параллелизмов участвуют пары

контрастирующих между собой элементов; эти пары оказываются сопоставимыми по той причине, что в них повторяется некий опорный элемент  $x$  (в предельной версии в стихах воспроизводятся как  $x$ , так и  $\sim x$ ). Поэзия поглощена *сопоставлением противопоставленного*.

Мы в состоянии теперь ответить на вопрос, почему поэтическая речь, исчерпав один параллелизм, рекуррирует затем к его начальному такту, почему второй параллелизм в стихах на каком-то из своих шагов непременно воссоздает вступление к предшествовавшему отрезку текста. Параллелизм-2 соотносится в поэзии с параллелизмом-1 по тому же принципу, по которому соотносятся друг с другом двойки элементов, входящие в параллелизм-1. Это означает: (а) что параллелизм-2 должен содержать в себе противоположные части и (б) что одна из этих частей должна быть одновременно частью параллелизма-1. Поскольку в каждой из частей параллелизма-1 повторяется  $x$ , постольку эта начинающая текст величина появляется и в параллелизме-2.

В заключение этого раздела вернемся (в духе самого стихотворного искусства) к обсуждавшимся выше концепциям поэтичности.

Мы не можем вместе с В. М. Жирмунским утверждать, что звуковое структурирование поэтического текста первично, тогда как грамматическое вызывается звуковым. Фонологическая и морфологическая упорядоченности стихов полностью равноправны, т. е. порождаются действием одного и того же механизма, который мы назвали «вертикальной рекуррентностью».

Формализм, а вслед за ним и современная версология, абсолютизировали звуковую сторону стихотворной речи. Разделявшаяся Б. В. Томашевским, Ю. Н. Тыняновым и др. мысль о том, что поэзия создает семантический эффект, отправляясь от звуковых оболочек словесных знаков, чересчур упрощает суть дела (ср. продолжение этой научной линии: как пишет А.-Ж. Греймас, семиотику поэзии специфицирует «*postulat de la coagulation du plan de l'expression et du plan du contenu*»<sup>45</sup>). В действительности, смысловая динамика в стихотворном искусстве определяется не только воздействием звучаний на значения, но и грамматикализацией плана содержания, которая, впрочем, не превращает поэтический текст в учебный свод морфологическо-синтаксических парадигм (что случилось бы, будь стихи и впрямь лишь про-

екцией оси отбора на ось комбинации), ибо поэтический текст не контролируется никакими особыми правилами, когда он интегрирует мелкие грамматические единицы в крупных.

Если фиксация исследователей на звуковом начале стихотворной речи упрощает поэтогенезис, то представление о поэтическом тексте как об орнаменте (Б. М. Эйхенбаум), как о взаимоподобии всех словесных единиц выдает частное за общее, приписывает отдельным случаям поэтогенезиса характер универсально значимых. Между тем поэтический императив — это сопоставление противопоставленного, которое дает симметрию и конгруэнтность далеко не всегда, но лишь в тех обстоятельствах, когда оба члена одной оппозиции сопоставлены обоим же элементам другой оппозиции. Необходимым и достаточным условием поэтогенезиса служит, однако, повторяемость одного элемента в разных оппозициях.

## 5. Проза

Переход от менее протяженной единицы к более протяженной единице одного и того же плана являет собой (в самом общем виде) конъюнкцию (словоформа суммирует морфемы, синтагма — словоформы; семы объединяются в значениях аргументов или предикатов, последние составляют вместе пропозицию). Отсюда: прозаическая, «горизонтальная» рекуррентность будет на каждом шаге текстообразования вторично актуализовать дизъюнкцию, имевшую место на предыдущем шаге. Дизъюнкция, разделяющая, допустим, значащие и служебные морфемы, возобновится на словоформах. Поэтому в прозе словоформа эквивалентна морфеме, синтагма — словоформе и т. д.

Таким образом, слова в прозаическом тексте детерминируются смыслом наподобие морфем — распадаются на, так сказать, значащие словоформы, которые выполняют функцию указания на предмет речи, и служебные словоформы, варьирующие признаки данного предмета. Простейший пример этого процесса — инициальная формула волшебной сказки (Афанасьев, т. 1, № 141)<sup>46</sup>: «В некотором *царстве*, в некотором *государстве* жил был старик со старухой». В сочетании *царство & государство* первый элемент несет в себе информацию о референтной реальности, в то время как второй не вводит в речь нового объекта обозначения, т. е. в конечном счете перекоди-

рует референтное отношение во внутриязыковое (синонимическое). Точно так же обстоит дело с глаголами этой сказочной формулы (*был* как синоним *жил*). Именная и глагольная части прозаической синтагмы становятся сверхсловами, сложенными из значащих и служебных словоформ.

Художественная проза, подобно поэзии, проецирует ось отбора на ось комбинации. Кардинальное расхождение прозаической и стихотворной проекции лежит в несходстве принципов отбора. В стихах использование, например, корня сопровождается, как было показано, выявлением и синтагматизацией его аффиксальной парадигмы. Стихотворная речь не продвигается вперед (от морфемных сцеплений к словоформным) и топчется на месте. Автора прозы поджидает иная парадигматическая ловушка. Поступательное движение в прозаическом тексте оборачивается не топтанием на месте, но регрессом. Интеграция морфем в словоформе завершается тем, что последняя осмысливается как эквивалентная значащей морфеме. Чтобы сделать следующую словоформу чисто синтаксическим знаком, равносильным служебной морфеме, необходимо взять лексическую единицу, референтно сопоставимую с предшествующей. Тогда и только тогда эта единица выступит в роли знака, чье значение будет исчерпано варьированием свойств референта. Парадигма, которая растягивается на синтагматической оси прозаического текста, — это не что иное, как класс лингвоэлементов, образованный за счет их референтной общности, ко референтности (ср. выше о «Метели»). Парадигма, которую обнаруживает стихотворная синтагматика, складывается из взаимозаменимых морфологических *гесп.* синтаксических форм<sup>47</sup>.

Можно было бы привести немало писательских признаний, свидетельствующих, что авторы-прозаики отдают себе отчет в том, что кореферентность составляет один из самых существенных показателей их искусства. Таковы хотя бы известные воспоминания Григоровича о его литературном дебюте: «У меня было написано так: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. “Не то, не то, — раздраженно заговорил вдруг Достоевский, — совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, звеня и подпрыгивая...” Замечание это, — помню очень хорошо, — было для меня целым откровением (подчеркнуто автором)»<sup>48</sup>.

То, что Григорович ощутил как «откровение», было построением парадигмы из двух деепричастий, совместно отправляющих к одному и тому же событию.

Если прозаическая словоформа эквивалентна морфеме, то прозаическая синтагма — словоформе. Синтагмам прозаической речи вменяются функции имен и глаголов, предложениям — функции синтагм.

Эквивалентность синтагмы и имени выражается в том, что обозначаемый предмет не меняет своей характеристики в разных высказываниях о нем; тем самым модус существования входит как составной компонент в название реалии, становится ее соименем — ср. двойное указание на неопределенность места действия в цитированном сказочном зачине: «В *некотором* царстве, в *некотором* государстве...»

Чтобы продемонстрировать, как синтагма делается эквивалентной глаголу, обратимся за примером к другой сказке (Афанасьев, т. 2, № 219): «(1) Говорит ему баба-яга: “Иди, дитяtko, на́ море; (a) прилетят туда двенадцать колпиц, (b) обернутся красными девицами и (c) станут купаться” <...> (2) Простился царевич с ягою, пошел на сказанное место на́ море <...> (a') Тут прилетели двенадцать колпиц, /ударились о сырую землю, (b') обернулись красными девицами и (c') стали купаться». В синтагмах (a'), (b'), (c') действуют те же актаны, что и в синтагмах (a), (b), (c); в обеих цепочках синтагм описываются одни и те же действия «прилет», «перевоплощение», «погружение в воду». Разница между рядами (1) и (2) заключена в переходе от будущего времени к повествовательному прошедшему. Синтагмы (a'), (b'), (c') подобны глаголам в том смысле, что не вводят никаких новых предметов обозначения, информируя лишь о темпоральном изменении тех модусов существования, которые были названы в (a), (b), (c).

Перерождение синтагм в эквиваленты глаголов можно было бы проследить и на продолжении проанализированного нами зачина из афанасьевской сказки № 141:

«Говорит раз старик: “*Старуха, поди, купи репку — за обедом съедим*”. *Старуха пошла, купила две репки; одну кое-как изгрызли, а другую в печь положили...*» Здесь синтагмы *старуха пошла, одну* <...> *изгрызли* не имеют новых предметов обозначения в сравнении с предшествующими синтагмами и отличаются от тех темпоральностью (кроме того, *старуха, поди* и *стару-*

ха пошла разнятся как перформатив и констатив). Однако синтагма *купила две репки* мультиплицирует объект, к которому отправляет параллельный ей речевой отрезок, что мотивировано сюжетным развитием: репка, положенная в печь, превращается в ребенка.

Из сказанного напрашивается несколько выводов о функционировании всего механизма прозаического речепорождения.

Прозаический текст не только замыкает автора в пределах парадигмы каких-либо кореферентных обозначений, но и одновременно открывает путь к уходу из нее. Высвобождение из парадигмы происходит благодаря тому, что каждая из двух противоположных единиц одного масштаба (например, и имя, и глагол) должны разыгрывать роли единиц меньшего масштаба (роли значащих и служебных морфем). Т. е. художественная проза требует, чтобы парадигма, составленная, допустим, из кореферентных имен, уступила бы место на синтагматической оси парадигме, сложенной из кореферентных глаголов.

Обе парадигмы такого типа включают в себя равнозначные величины: (*царство : государство*) :: (*жил : был*). Элементарная формула прозаичности будет следующей: ( $x : x_1$ ) :: ( $\sim x : \sim x_1$ ). Вразрез с поэзией прозаическое искусство *противопоставляет группы сопоставлений*<sup>49</sup>. Прозаический параллелизм — это параллелизм по контрасту: операции, сделавшие сравнимыми две языковые единицы, повторяются в дальнейшем на языковых единицах, альтернативных уже использованным.

Как и в стихотворном искусстве, прозаический параллелизм-2 связывается с параллелизмом-1 по тому образцу, по которому связываются между собой члены параллелизма-1, хотя в стихах и в прозе отсюда вытекают взаимоисключающие результаты.

В прозе дело обстоит таким образом, что компоненты параллелизма-2: (а) сопоставлены между собой и (б) совокупно противопоставлены (по тому или иному признаку) компонентам параллелизма-1. Внешний параллелизм обладает неким качеством, которого не было у внутреннего, в силу чего в центр прозаического искусства выдвигается категория нового начала. Это релевантно в равной мере как для микро-, так и для макро-параллелизма.

Займемся обсуждением связей между планом выражения и планом грамматической манифестации прозаических текстов.

Морфемы руководят в прозе не только фонемами, но и сло-

гами. Морфема должна, следовательно, обнаружить способность делить слоги на ударные и безударные. Иначе говоря, морфемы одного и того же класса чередуются в прозе то как ударные, то как безударные. В сказочном зачине: *Жили-были старик со старухой*, — в первой паре слов ударение одинаково падает на корневые морфемы и отсутствует на постфиксах, а во второй паре оно приходится именно на постфиксы. Благодаря этому обе части высказывания внутренне сопоставимы, но оказываются противопоставленными относительно друг друга. Заметность описанного процесса прежде всего в инициальном сегменте произведения объясняется тем, что зачины призваны формировать на кратчайших участках текста инерцию типологического восприятия всего художественного целого, делать наглядным метод текстопорождения на минимальных языковых величинах.

В свою очередь, тактовые группы попадают под контроль не синтагм, а словоформ. Тактовая группа будет тогда равносильной слогу. Множеству словоформ одного и того же лексико-грамматического класса соответствуют в области интонирования прозаической речи как ударные, так и слабые позиции в ритмических группах. Некоторая лексико-грамматическая категория, принявшая на себя тактовое ударение и подтвердившая свое право распоряжаться им, вынуждается затем к тому, чтобы утратить его<sup>50</sup>. Например: «...когда реки текли *молочные*, берега были *кисельные*, а по полям летали *жареные* куропатки» (Афанасьев, т. 1, № 130). В первых двух предложениях адъективы отделены глаголами от имен и равным образом принимают на себя в этом эмфатическом положении тактовое ударение, однако в третьем предложении адъектив стоит перед определяемым словом, занимая слабую позицию. Третье предложение образовано из двух синтагм: *...а по полям летали // жареные куропатки*. В первой из них ритмообразующее ударение приходится на именную компонент, поскольку как раз он противопоставляется предшествовавшему сообщению (*а по полям*). На имя же (*куропатки*) ставится тактовый акцент и во второй синтагме, где оно нормативно идет за определяемым словом.

Не останавливаясь на остальных единицах прозаического плана выражения, можно утверждать, что ему вовсе не чужда достаточно строгая организованность, которая, однако, с трудом поддается наблюдению, потому что всякий повтор в про-



заической речи не сопоставляется с идущим вслед за ним, как в поэзии, но противопоставляется ему (в последнем примере воспроизведение тактового ударения на адъективах контрастирует с воспроизведением тактового ударения на именах)<sup>51</sup>.

Другой важный вывод, который нельзя миновать, состоит в том, что в иерархической структуре прозаических текстов, где детерминирующие элементы связаны с зависимыми от них, так сказать, наискосок (морфема-слог и т. п.), каждый господствующий ярус отстает в своем развитии от подчиненного: грамматическая манифестация опережает смысл, фонологическое выражение обгоняет синтаксис. Искусство прозы не имеет ничего общего с простой аддитивностью — с прибавлением слова к слову и т. д.

Пограничные формы поэзии и прозы, возможно, объясняются тем, что в такого рода случаях внешние параллелизмы отклоняются от правил, по которым они строятся в сугубо поэтических и сугубо прозаических текстах. Прозаическое произведение сближается со стихами, если оно рассказывает о неудаче второго начала, о регрессе героя до исходного положения. Подобная тематическая ориентация дает прозаику право использовать отдельные приемы стихотворной речи. И наоборот: стихотворение прозаизируется, когда параллелизм-2 не содержит в себе слагаемых параллелизма-1. Естественно, что параллелизм-1 должен быть при этом маркирован как стихотворная речь, ибо иначе не возникнет эффекта смешанной формы. Не исключено, что верлибр образуется в результате того, что отрезки текста, маркированные как стихи, перемежаются здесь с сегментами, не маркированными этим способом. Ср. чередование присутствия/отсутствия метричности в блоковском верлибре:

Она пришла с мороза	(трехстопный ямб)
Раскрасневшаяся	( _ _ / _ _ _ )
Наполнила комнату	(двухстопный амфибрахий)
Ароматом воздуха и духов,	( _ _ / _ / _ _ _ _ / )
Звонким голосом	(двухстопный хорей)
И совсем неуважительной к занятиям	( _ _ / _ _ _ / _ _ _ / _ _ )
Болтовней.	(неопределенность признака)

Она немедленно уронила на́ пол	(четырёхдольник с цезурой)
Толстый том художественного журнала,	( / _ / _ / _ _ _ _ _ / _ )

И сейчас же стало казаться,  
Что в моей большой комнате  
Очень мало места

(трехдольник)  
( \_ \_ / \_ // \_ \_ )  
(трехстопный ямб)

В завершение этой главы будет уместно краткое замечание методологического характера: вразрез с тянущейся от формальной школы и подхваченной современной наукой традицией разграничения поэзии и прозы, мы предприняли попытку сформулировать не просто аналитические суждения об этих двух типах художественной речи, но сделать это, опираясь на синтетическое суждение, касающееся словесного искусства как такового.

## КОМИЧЕСКОЕ

### 1. Две предпосылки исследования комического

Задача этой главы — развить предложенное выше краткое определение комического. Мы исходим из двух допущений:

Во-первых, предполагается, что намеренно комическое — это эстетическое явление *par excellence*. Очевидно, что смешное обнаруживает себя не только в художественном творчестве, но также в повседневном поведении и в разного рода неэстетических дискурсах, однако лишь в той мере, в какой быт и дискурсы, смежные с художественным, подвергаются эстетизации и вбирают в себя элементы эстетического. Существует необозримое число литературных сочинений, преследующих одну и только одну цель — вызвать смех; ни в этике, ни в науке, ни в политике мы не найдем текстов, чья интенция полностью исчерпывалась бы этой установкой<sup>1</sup>.

Второе допущение состоит в том, что комическое представляет собой некоторого рода организацию смысла (будь то смысл текста или текстоподобного поведения — такого как ритуал, игра, имитация). Смысл всякого текста может быть рассмотрен в трех аспектах; к ним относятся:

— моделируемый мир, т. е. объем, *экстенционал* множества тех значений, которые участвуют в образовании текста;

— отношение, которое задается на множестве значений текста и составляет его *интенционал*;

— *трансформация* данного отношения в новое, т. е. путь, который проходит текст в его движении от начала к концу.

Комическое порождается за счет использования неких универсально свойственных человеческому сознанию возможностей, которыми оно располагает для того, чтобы специфицировать только что названные аспекты смысла<sup>2</sup>. Если генерирование поэзии/прозы обуславливается взаимодействием литературной компетенции с языковой, то основание комического высказывания — сотрудничество литературной компетенции со смысловой.

## 2. Структурный/референтный смех

Чтобы раскрыть экстенциональную специфику текстов, вызывающих смех или, по меньшей мере, на это нацеленных, необходимо взаимоотнопроставить области комических и не-комических значений, показать характерную природу элементов, ограничивающую мощностъ первого множества.

Начало современным экстенциональным теориям смеха и смешного положила публикация бергсоновского трактата «Le Rire» (1900), где все явления, производящие комический эффект, были опознаны как имеющие одно и то же происхождение («mécanique plaqué sur du vivant»<sup>3</sup>) и тем самым были выделены в специфический класс явлений<sup>4</sup> (похоже, впрочем, что эта формулировка приложима, скорее, к некоторым сатирическим текстам (ср. выше о сатире), чем к комике; смешение сатирического и комического весьма обычно для эстетики).

По ходу дальнейшего развития того раздела гуманитарных знаний, который Дж. Милнер предложил называть гелотологией (от греч.: *γέλως, γελωτ-*)<sup>5</sup>, экстенциональные границы комического ощутимо развинулись. Так, Й. Риттер идентифицировал в качестве комических любые факты, чье бытие может быть обнаружено вопреки тому, что их право на существование отрицается серьезным взглядом на действительность: «Das Nichtigste steht so selbst in einem für den Ernst nicht fassbaren oder nur negativ fassbaren geheimen Zusammenhang mit der für den Ernst gesetzten Lebensordnung <...> Was mit dem Lachen ausgespielt und ergriffen wird, ist diese geheime Zugehörigkeit des Nichtigsten zum Dasein...»<sup>6</sup>.

В понимании М. М. Бахтина и Д. С. Лихачева комическое

также превосходит по своему объему подвергшуюся «механизации» органическую часть универсума, будучи само завершенным в себе универсумом, который обладает пространственными, темпоральными, каузальными и иными показателями, контрастирующими с аналогичными параметрами серьезного мира.

Согласно М. М. Бахтину, карнавальный смех «...универсален, он направлен на все и на всех...»; в процессе карнавального действия «...весь мир представляется смешным...»<sup>7</sup>.

«В комическом универсуме, — по словам Д. С. Лихачева, — перевертывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира»<sup>8</sup>.

Под «перевертыванием» Д. С. Лихачев имеет в виду, по сути дела, вторжение внутренней контрастности в познавательные категории, из которых строится комическая модель реальности: «Смех открывает в одном другое...»<sup>9</sup>.

Мысль о существовании комического универсума составляет оригинальный вклад М. М. Бахтина и Д. С. Лихачева в гелотологию. Представление же о внутренней контрастности комических явлений — это общее достояние старых и новых трудов, трактующих экстенциональную сторону смешного. Комическое осознается то как включающее в себя «two conflicting social evaluations» (Р. Пиддингтон)<sup>10</sup>, то как соотносящееся сразу с «two habitually incompatible associative contexts» (А. Кёстлер)<sup>11</sup>, то как смешение «appareance» и «réalité», т. е. «mot, parole, simulé», с одной стороны, и «chose, action, réel», — с другой (Л. Ольбрехт-Тытеца)<sup>12</sup>, то как порождаемое путем согласования контрастных начал (Ю. К. Щеглов)<sup>13</sup> и т. п.

Практически во всех гелотологических теориях смешное отчленяется от не-смешного по простейшему бинарному или в лучшем случае по тернарному принципу. Между тем сфера не-смешного, как мы это уже знаем, сложна по своему составу. В нее входит серьезное в форме апологетического, сатирического, идиллического, гротескного и трагического. Было бы естественно поэтому концептуализовать мир комического как один из многих логически допустимых универсумов.

Обратимся для этого к шестиэлементной классификации ценностей, в которой позитивному члену  $X$  будет соответствовать понятие (1) «правильно организованная “своя” культура». Тогда негативный член  $\sim X$  примет значение (2) «неправильно организованная “чужая” культура», а позитивно-негативная

(нейтрализующая возникшую оппозицию) величина  $X \vee \sim X$  — значение (3) «культура как таковая». Отрицание этой последней ценности даст нам категорию (4) «природа»:  $X \vee \sim X$ . Следующий класс (5) образуется в результате отмены дизъюнкции, разделяющей «культурное» и «природное»:  $(X \vee \sim X) \vee (X \vee \sim X)$ . Наконец, заключающая этот ряд величина, будучи отрицанием предыдущей нейтрализации, выступит как такой ценностный класс (6), куда попадет все, что не относится ни к «культуре», ни к «природе» (например, инобытие):  $((X \vee \sim X) \vee (X \vee \sim X))$ .

По предположению, множество комических значений тождественно пятой из названных групп. Смешное представляет собой *устранение контраста между культурой и природой*. В пользу этого предположения свидетельствует устойчивый репертуар ситуаций, воссоздаваемых комическими текстами вне зависимости от времени и места их происхождения. Регулярно повторяющиеся комические ситуации таковы, что участвующий в них носитель (субъект) культуры оказывается в то же самое время и существом, которое:

удовлетворяет биологические потребности (пиршество, половой акт, физиологические отправления);

утрачивает материальные атрибуты, предписываемые социальной нормой (оголение в бане, при купании, из-за кражи одежды);

лишается способности сознательно регулировать свои действия либо не обладает этой способностью (опьянение, безумие, олигофреническое поведение);

испытывает болезненное состояние (кабинет врача);

вступает на границу между человеческим и животным миром (зоопарк) и многое другое.

Категории «культура» и «природа» уже применялись в гелотологии, однако при этом не указывалось на то, что в комических текстах они срastaются в неразложимое целое. К тому же обращение гелотологии к этим категориям было недостаточно радикальным: рассматривая два пути построения комических ситуаций, К. Штирле сужает в первом случае природное до телесного: «Komisch ist es, wenn im kulturellen, durch Sitte oder Schicklichkeit festgelegten Kontext plötzlich das Körperliche in seinen natürlichen Bedingungen sich unversehens zur Geltung bringt», — и сводит во втором случае культурное к абстрактно-нормативному: «Komisch ist aber auch, wenn im natürlichen Kontext oder im Kontext der

зweiten Natur des Gewohnten oder Alltäglichen die kulturelle Norm sich als fremd und abstrakt durchsetzt»<sup>14</sup>.

Устранению разницы между культурой и природой отвечает в комических текстах парадоксальное использование познавательных (моделирующих социофизическую действительность) категорий. Если «своя» культура  $\sim X$  коррелирует с признаковым, а «чужая» культура  $\sim X$  — с беспризнаковыми противочленами разного рода ценностно-семантических оппозиций, то культуре как таковой  $X \vee \sim X$  соответствуют архисемы, возникающие за счет нейтрализации этих оппозиций. Всему этому полю действия субъекта культуры, характеризующемуся наличием оппозиций и архисем, противостоит естественный, неупорядоченный субъектом мир  $X \vee \sim X$ , лишенный архисемического содержания. Что же касается комической картины мира ( $X \vee \sim X$ )  $\vee$  ( $X \vee \sim X$ ), то ее отличает снятие разницы между присутствием и отсутствием архисем. Иначе говоря, *каждая архисема превращается здесь в такую антиархисему, которая передает признак позитивного члена оппозиции неотмеченному и тем самым сочетает в себе нейтрализацию дизъюнкции и отрицание нейтрализованной дизъюнкции.*

Если, допустим, существует оппозиция каузирующее/не-каузирующее и гасящая ее архисема, которая несет в себе идею причинно-следственной зависимости, то комической антиархисемой будет в данном случае представление о детерминации, исходящей от поля подчинения (слуга, манипулирующий господином; ребенок-деспот; непослушные вещи и иные варианты мотива «die Tücke des Objekts»).

То же верно и для других моделирующих мир категорий. Возьмем, к примеру, пространственную дизъюнкцию маркированная/немаркированная граница, примиряемую архисемой, чье содержание составляет понятие разомкнутого контура. В комических текстах эта архисема подвергается такой трансформации, что в разомкнутом контуре регистрируется маркированность немаркированной границы (дверь, которая должна была оставаться открытой, внезапно захлопывается за героем; муж, возвращающийся домой, не замечает соперника, спрятавшегося в шкафу или в сундуке).

Итак, смех вызывает далеко не всякая внутренне присущая явлению или навязываемая ему контрастность, но только противоречие, которое складывается в результате превращения бес-

признаковых ценностно-семантических величин в носителей признаков (ср. цитировавшуюся выше работу Й. Риттера, наиболее близкую этой точке зрения).

Обратный процесс не создает комического эффекта. Смерть в роли неотмеченного по отношению к жизни элемента может стать комической, если ей вменяется значение ее противочлена (ср. описанный М. М. Бахтиным карнавальный образ рождающей смерти<sup>15</sup> или «юмор висельников»). Жизнь как смерть (скажем, пытки или медленное угасание) — это предмет трагического. Взаимная перестановка отмеченного и неотмеченного полюсов контрарных антитез присуща особому — трагикомическому — карнавалу и трагикомическим карнавализованным словесным текстам (так, ритуальный обмен позициями между царем и рабом, т. е. существом социально беспризнаковым, заканчивается убийством последнего).

Вместе с тем в социофизической реальности в большом числе наличествуют и контрастные пары такого рода, что у парных элементов есть общий признак и в то же время каждый из них выступает как лишенный свойства противоположной стороны (например: телесный верх/телесный низ, мужское/женское). В этом случае смех может обращаться к такой стратегии переупорядочения мира, в результате применения которой оба полюса приобретают отсутствующие у них признаки. М. М. Бахтин назвал этот способ комических субституций «логикой “обратности”»<sup>16</sup>, проследив ее применительно к обоюдным перемещениям верха и низа, которыми характеризуется карнавальное строение тела.

Вяч. Вс. Иванов продолжил наблюдения М. М. Бахтина в приложении к двум группам ритуалов (обрядовые замещения царя рабом и раба царем; взаимные травестийные действия мужчин и женщин), равно определив лежащую в основе обеих групп логическую операцию как «инверсию двоичных противопоставлений»<sup>17</sup>. В свете сказанного, однако, речь здесь должна идти о различных операциях: получение рабом и потеря царем признака vs. получение и мужчиной, и женщиной признака противоположного пола. Лишь последняя из названных процедур нацелена на производство беспримесно комического эффекта.

Приведенные соображения позволяют разграничить два экстенциональных типа смеха.



Один из них — это *гетерокультурный смех*, маркирующий неотмеченные члены оппозиций и тем самым вносящий противоречивость в «чужую», беспризнаковую культуру (к каковой может быть достаточно произвольно причислен любой, определенный как не дозревший до организованности, социальный мир).

Другим типом является *транскультурный смех*, который компенсирует нехватку признака в ситуации, когда оба элемента антитезы мыслятся и как обладающие, и как не обладающие свойствами их противочленов. В этом случае и тот, и другой элементы неизбежно определяются (раз они маркированы) в качестве принадлежащих к одному и тому же миру, к культуре как таковой, хотя и к разным ее областям. Можно сказать, что транскультурный смех оперирует с дополнениями до универсальных множеств (ясно, что мужское и женское составляют универсальное множество со значением «человек»). Понятие транскультурного смеха родственно ряду идентификаций «юмора» как такого комизма, который — в отличие от «Witz», «wit» — охватывает «das ganze Gelände menschlichen Wesens» (Н. Тилике)<sup>18</sup>, концентрируется на «more universal themes» (Ч. Гранеп)<sup>19</sup>.

Гетеро- и транскультурные формы комизма имеют между собой нечто общее: процесс их порождения протекает от абстрактного (от возможности навесить отсутствовавший признак члену какой-либо ценностно-семантической оппозиции) к конкретному (к референту, в котором реализуется данная возможность). Обеим этим формам комизма, который было бы правомерно назвать *структурным*, противостоит *референтный комизм*, чей отправной пункт не абстрактное, а конкретное — социофизические реалии, совмещающие в себе или способные совместить культуру и природу.

Как следует из перечня устойчивых комических ситуаций, совмещение культурного и природного начал может представлять собой «готовый предмет» (термин А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова)<sup>20</sup>, существовать в виде некоторого социального института (баня, зоопарк) или физиологической необходимости (прием пищи и пр.), т. е. может быть заданным тексту.

Еще один путь текстопроизводства, открытый для референтного комизма, — конструирование смешанных культурно-природных феноменов, которое задает миру состояние, вызывающее смех (ср. хотя бы распространенный в карикатурах мотив

потерпевшего кораблекрушение на необитаемом острове). Вследствие применения этой стратегии смешными становятся и те реалии, которые онтологически не спаивают в себе культуру и природу.

Остается сказать, что различие референтной и структурной форм смеха отчасти наследует дихотомии «comique significatif»/ «comique absolu», проведенной Бодлером (1855), но отклоняется от ее первоначальной экспликации: «...le rire est l'expression de l'idée supériorité» /.../ «de l'homme sur l'homme...» vs. «...de l'homme sur la nature»<sup>21</sup> (Эту гелотологическую традицию развивают Х. Яусс<sup>22</sup> и Е. Керн<sup>23</sup>).

### 3. Начальное отношение в комическом тексте

Моделируемый текстом мир получает ту или иную интенциональную характеристику тогда, когда он разбивается на два подмножества, которые образуют области значения субъекта (resp. агенса) и объекта (resp. пациенса).

Интенциональное своеобразие комического мира, насколько нам известно, не стало, в отличие от экстенционального, предметом подробно разработанной гелотологической теории. Отчетливая идентификация отношения, регистрируемого комическими текстами как отправной пункт дальнейшего смыслового развертывания, вряд ли осуществима, если не исчислить вначале все допустимые связи, в которые могут вступать множества.

Принципиально мыслимы шесть фундаментальных отношений между множествами  $M, M_1$  :

- (1) включение  $M$  в качестве подмножества в  $M_1$  ( $M \subset M_1$ );
- (2) исключение  $M$  в качестве подмножества из  $M_1$  ( $M \not\subset M_1$ );
- (3) Сложение  $M$  и  $M_1$ , образующее сумму двух множеств ( $M \cup M_1$ );
- (4) совпадение  $M$  и  $M_1$ , обнаруживающее, что оба множества состоят из одних и тех же элементов ( $M = M_1$ );
- (5) пустое пересечение  $M$  и  $M_1$ , которое квалифицирует два множества как не обладающие общими элементами ( $M \cap M_1 = \emptyset$ );
- (6) непустое пересечение  $M$  и  $M_1$ , свидетельствующее о наличии общей для двух множеств части ( $M \cap M_1$ ).

Каждое четное из перечисленных отношений получается из

предыдущего с помощью строгой дизъюнкции (так, исключение являет собой отрицание включения). Каждое нечетное после второго отношение производится из предыдущего посредством нейтрализации строгой дизъюнкции. Сложение может быть понято как действие, которое отменяет противоположность включение и исключения: любой элемент  $m \in M$  и  $m \in M$  включен в сумму двух множеств, но в то же время было бы неверно утверждать, что существуют какие-либо  $m \in M$  и  $m \in M$ . Аналогично: пустое пересечение снимает разницу между сложением и совпадением. Сложение отрицает совпадение, т. е. наличие у двух множеств только общих элементов. Совпадение, со своей стороны, отрицает сложение, т. е. объединимость двух множеств, состоящих только из разных элементов. Таким образом, пустое пересечение может быть получено, если одновременно отрицать и присутствие у двух множеств общих элементов, и суммируемость этих множеств.

Последовательность названных отношений одно-однозначно отображается на последовательность шести ценностно-семантических классов: и те, и другие шестерки одинаково возникают в результате применения/отмены строгой дизъюнкции. Это означает, что комическому миру на входе свойственно *отношение пустого пересечения*: он распадается на два такие подмножества, в которых нельзя отыскать элемент, принадлежащий сразу обоим.

Иначе говоря, комическая картина мира всегда предполагает несвязанность актанта с окружающими его предметами, с другими действующими лицами, с фиксируемым в этой картине происшествием и т. д.

Комические тексты могут, как и трагические<sup>24</sup>, сосредоточиваться на катастрофическом событии, но при этом первые, врезаясь с вторыми, так или иначе рассматривают бедствие и его пациенса разобщенно. Возьмем шутку, которую Ч. Гранер называет «классическим» образцом «“sic” joke»: «Aside from that, Mrs. Lincoln, how did you like the play?»<sup>25</sup>. Если в экстенциональном плане здесь идет речь о ситуации, которая принадлежит сразу и к природному, и к культурному рядам (смерть во время театрального зрелища), то интенционально вопрос, обращенный к вдове президента, делает ее отношение к катастрофе пустым.

Под предложенным углом зрения понятно, между прочим,

почему диалоги зятя с тещей составляют один из неиссякаемых источников комизма: связь зятя с тещей выступает как нулевая на фоне сложения муж  $\cup$  жена и пересечения зять  $\cap$  тещь, которое не пусто, коль скоро у того и другого есть общий половой признак (иную интерпретацию этой топики выдвигает Р. Бостон).

Отношение пустого пересечения несходно реализуется в комических текстах в зависимости от их типа.

Референтный смех нуждается в том, чтобы мотивировать введение нулевой связи в реальность, с которой он имеет дело. Для построения текста в данном случае необходимо объяснить, почему персонаж не в состоянии пользоваться услугами социальных институтов и по каким причинам он становится жертвой обстоятельств, прерывающих нормальное протекание физиологических процессов. Тема референтного смеха будет поэтому *препятствие*, мешающее достижению цели (герой не может помыться в бане, забитой посетителями; ему не удастся утолить голод, потому что нечем заплатить за еду; он вытесняется из супружеского ложа соперником, не застает врача в кабинете, попадает в зоопарке в клетку с животными и т. п.).

Если референтный смех конструирует совмещение культуры и природы (а не берет его готовым), то для этого выбирают такие места действия, которым имманентна отдельность, оторванность от остального мира. Препятствием оказывается в этой ситуации самое место действия, не дающее индивиду возможности вести нормальную социальную жизнь (наряду с уже упомянутым необитаемым островом, таким пространством может быть, например, монастырь или камера заключенных).

Вменяя «чужой» культуре отсутствующий у нее признак, гетерокультурный смех концептуализует совершаемые ее носителями акции как подражания действиям, которые составляют норму для правильно упорядоченной человеком действительности. Сополагая в то же время имитацию и имитируемое в пустом пересечении, этот тип комизма ограничивает себя темой *неумения пользоваться истинной культурой*, недоступности оригинала для пытающегося овладеть им подражателя.

Тема транскультурного смеха — *введение в заблуждение* (ср. замечание В. Хирша: «Die Erfahrung zeigt, dab jedes <sic! — И. С.> komische Phänomen die Form einer qualifizierten versuchten Täuschung oder eines qualifizierten Defektes hat...»)<sup>27</sup>. В отличие от гетерокультурного

комизма, транскультурный сосредотачивается на имитациях, субъект которых является не просто отрицанием, но дополнением (в теоретико-множественном смысле слова) объекта подражания. Отношение такого рода имитатора к объекту имитации принципиально не пусто, потому что оба принадлежат к одному и тому же универсальному множеству (например, к множеству «человек», если это мужчина, замаскированный под женщину или *vice versa*). Подражатель делается здесь участником пустого пересечения лишь тогда когда кто-либо, обманувшись, установит с этим актантом связь, заполненную тем самым содержанием, которым актант в действительности не располагает. В самом деле: если есть антитеза  $X(a, b)$  vs.  $X_1(a, c)$  и если  $X_1$  (подражатель) меняет свойство ( $c$ ) на ( $b$ ), а наблюдатель идентифицирует  $X_1$  как  $X$ , то пересечение, в котором  $X_1(a, c)$  находился с его собственным миром, т. е. с множеством  $M(c)$ , делается пустым. Ю. К. Щеглов называет два основных способа введения в заблуждение — «трансфигурацию» и «переименование»<sup>28</sup>.

#### 4. Безрезультатный результат

Перейдем, наконец, к рассмотрению трансформации, развертывающей комические темы от начала к финалу текста.

По-видимому, первой попыткой выявить своеобразие трансформационного пути, который пробегает комический смысл, было хорошо известное замечание Канта (1790) о том, что смех есть «...Affekt aus plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts»<sup>29</sup>.

Хотя эта формула отсылает не столько к собственно комическому, сколько к его реципиенту, тем не менее из нее следует, что смешным бывает некое возможное (ожидаемое), но в итоге не реализовавшееся отношение в том мире, на который реагирует воспринимающее сознание.

В гелотологии нашего времени подход к смеху, ориентированный на идею Канта, получил имя «incongruity theory»<sup>30</sup>. Как бы ни расходились между собой персональные версии этой доктрины, все они отождествляют комическое с тем или иным видом ошибочных последовательностей. М. Свобей дифференцирует две группы нарушений нормального хода следования — аномалии, имеющие место в практических действиях («factual incongruities») и в процессе умозаключений («logical incongru-

ities»): «The incongruity which is comic may arise either from (1) a transgression of our local commitments, as where we deviate suddenly from our accepted code of conventions, or where two or more of our adopted codes collide, or (2) when we become aware of an infringement in the content of our thought of the basic inclusive logic — whereby we are guilty of the formal incongruity of *reductio ad absurdum* or presupposition in denial»<sup>31</sup>.

Очевидно, однако, что аномальные алгоритмы действий и умозаключений могут фиксироваться не только комическими, но и иными текстами, допустим, трагическими или сатирическими (ср. критику, которую направляют в адрес «incongruity theory» Ч. Гранер<sup>32</sup> и Л. Фейнберг<sup>33</sup>). Поэтому «incongruity theory», отстаивая свою истинность, обычно прибегает к дополнительным аргументам и признает, что смех порождается не всякой аномальной последовательностью, но только такой, которая, как об этом пишет Н. Шеффер<sup>34</sup>, случается в особо отмеченном (предоставляющем реципиенту право на смех) контексте, или же такой, которая позволяет реципиенту распознать отсутствие у воспринимаемой им ценности позитивного содержания: «The comic effect inheres <...> not in the mere distortion <...> but in the contradiction suggested between *what is* and *what isn't*; we laugh at the incongruous aperçu of what is at once true of the man's essence and false to his factuality» (М. Свебей; подчеркнуто автором)<sup>35</sup>.

К идее Канта возвращается и В. Я. Пропп: «Несбывшееся ожидание, о котором говорит Кант, может быть комическим, но может и не быть им. Кант не определил специфику комического <...> Теория Канта требует оговорки, что смех наступит только тогда, когда несбывшееся ожидание *не приведет* к последствиям серьезным или трагическим <...> Если вдуматься в эту теорию, то сущность ее сводится к *некоторому разоблачению*. Мысль Канта допускает расширение и может быть выражена так: мы смеемся, когда думаем, что что-то есть, а на самом деле за этим ничего нет» (подчеркнуто автором)<sup>36</sup>.

Итак, «incongruity theory» по сути дела утверждает, что развертывание комического события обладает спецификой не потому, что это — особый способ трансформации данного в новое, но лишь постольку, поскольку данное и новое здесь отличны от начальных и финальных пунктов иных путей смыслового движения.

На той же точке зрения стоит и К. Штирле, причисляющий к

смешным все действия (в том числе речевые), чье протекание контрарно сопряжено с их интенцией, и затем дополняющий эту дефиницию указанием на конечное состояние, в котором оказывается комический мир:

«Es unterscheidet die komische Fremdbestimmtheit des Handelns von allen anderen Formen der Fremdbestimmtheit, insbesondere aber von der tragischen Fremdbestimmtheit des Handelns, dass sie enthebbar ist, d. h. dass das komische Faktum betrachtbar ist als es selbst, ohne Hinblick auf die vorausgehenden Momente einer Serie von Handlungen, die Teil sind einer Lebensgeschichte, und insbesondere ohne Hinblick auf die Handlungs- und Ereignisseries, die aus dem komischen Faktum für eine Lebensgeschichte als Folgen hervorgehen. Die Folgenlosigkeit des komischen Faktum ist die wesentliche Bedingung seiner Enthebbarkeit»<sup>37</sup>.

В то время как К. Штирле считает, что смешным является контрарное соотнесение данного и нового, Дж. Милнер выдвигает тезис, по которому на выходе комических текстов совершается реверсирование («reversal») значения, поступающего на их вход; простейший пример этого процесса таков: если остров есть не что иное как часть суши, окруженная водой, то реверсирование понятия даст нам представление об ограниченном водном пространстве, окруженном сушей<sup>38</sup>. Построение комического текста, следовательно, меняет местами взаимоисключающие слагаемые, образующие биполярный смысл, обращает их соотнесенность, создает структуру, зеркально симметричную в сопоставлении с нормой смыслопорождения. Эта мысль восходит к Шиллингу (1802—1805), который понимал комическое как «...die Umkehrung jedes möglichen Verhältnisses, das auf Gegensatz beruht»<sup>39</sup>.

Модель, которую разрабатывает Дж. Милнер, имеет то преимущество, что она стремится учесть особый характер происходящего в комических текстах преобразования данного в новое. При этом, однако, она упускает из виду, что входом комических текстов служит далеко не всякий биполярный смысл, но лишь смысл, уже подвергшийся подготовке к тому, чтобы он мог по ходу развертывания вызвать смех.

По-видимому, любое движение смысла от начала к концу текста подчинено принципу максимального контраста: инициальный смысл перевоплощается на выходе текста в свою противоположность. В комических текстах это правило выразится в том, что зафиксированное на их входе пустое пересечение сде-

лается в конце концов непустым:  $(M \cap M_1 = \emptyset) \rightarrow (M \cap M_2)$ . В финале комических текстов два подмножества, которые не имели точек соприкосновения, обнаруживают какие-то общие элементы или общие признаки.

Этим, однако, не исчерпывается комическая трансформация смысла. Мы приняли, что комическое представляет собой эстетический феномен. Смеховой текст, совершая переход от пустого пересечения к непустому, в то же самое время должен — в силу своей эстетической природы — провести параллелизм между тем и другим. Комическое демонстрирует нам такие *непустые пересечения, которые параллельны пустым*. Оно расценивает наличие позитивного отношения в качестве равнозначного его отсутствию.

Каким образом, собственно, удастся протянуть параллель между пустым и непустым пересечениями? Этот результат достигим тогда, когда в непустое пересечение вступают субъект и объект, равно утрачивающие субъектное и объектное содержание<sup>10</sup>. Ниже мы проследим этот процесс на ряде примеров.

Поскольку темы трех типов смеха, как это было постулировано, различны, постольку неодинаковыми, несмотря на общую логическую природу, будут здесь и переходы от тем к ремам.

Раз темой референтной комики служит некое препятствие, встающее между субъектами и объектами, то ремой — согласно перечисленным выше обстоятельствам — будет в этом случае *мнимое устранение преграды*.

Обратимся к сюжету комического врачевания в том его воплощении, какое он нашел в рассказе Чехова «Сельские эскулапы». В качестве препятствия, которое могло бы помешать больным (объектам действия) быть излеченными, выступает в этой новелле отсутствие земского врача, отправившегося на охоту. Роль лекарей присваивают себе необразованные помощники врача из простонародья, которые прописывают больным квазилекарства (страдающий сердечными болями получает касторовое масло и нашатырный спирт и т. п.). Пустое объектно-субъектное пересечение сменяется непустым (мотив получения медицинских снадобий), однако объекты «исцеления» остаются по-прежнему больными (т. е. конституируются как не-объекты); точно так же субъекты врачевания не становятся, выдав лекарства, настоящими врачами (т. е. конституируются как не-субъекты).

Мнимым устранением препятствия завершаются и комичес-



кие тексты, строящиеся по типу «человек на необитаемом острове». Из репертуара карикатуристов хорошо известно, как это происходит. Разъединенность необитаемого острова и освоенной людьми суши подвергается квази-снятию, например, благодаря тому, что у берегов острова появляется корабль, который, однако, не берет на борт надеющегося на спасение персонажа, а вместо этого сбрасывает ему какой-либо предмет (принадлежности для игры, поваренную книгу и т. п.), имеющий хождение в сфере культуры. Объект (индивид, ожидающий спасения, помощи) и субъект (люди на корабле) входят в непустое пересечение друг с другом, но в то же время опустошается содержание, идентифицирующее спасаемого и спасителей.

Чтобы проиллюстрировать смысловое движение от темы к реме, характерное для гетерокультурного смеха, разберем рассказ Зошенко «Качество продукции». Хотя обычно комическое соотношение между национальной и инонациональной культурами таково, что беспризнаковость атрибутируется последней, ничто (кроме традиции) не мешает писателю, обращающемуся к структурному комизму и подчиняющему, таким образом, конкретное абстрактному (см. выше), представить как немаркированную его родную культуру. Носитель культурной нормы у Зошенко — иностранец, который, уезжая на родину, оставляет своему хозяину, Гусеву, порошок против блох. Тема рассказа, которая вводится после того, как были замечены основные составляющие его семантического мира, вполне канонична для гетерокультурного смеха — это неумение пользоваться культурой: Гусев, не знающий немецкого языка, не может выяснить после отъезда постояльца, для чего предназначен оставшийся порошок. Вопреки некомпетентности, герой во что бы то ни стало хочет пустить в дело незнакомый предмет: Гусев пудрит себя после бритья средством против блох. Ясно, что гетерокультурный комизм проводит на выходе текстов идею *дефектного подражания*, ложного использования инструментов, продуктов и правил подлинной культуры. Как и в указанных прежде случаях, в рассказе «Качество продукции» связь между субъектом (Гусевым) и объектом (иностранцем, которого имитирует герой), хотя и делается непустой (благодаря переходу во владение одного собственности другого), но тем не менее параллельна пустому отношению.

К области транскультурного смеха, чья тема — введение в

заблуждение, принадлежат в первую очередь травестийные повествовательные и драматические сюжеты, а также карнаваль-ные resp. карнавализованные виды поведения, в том числе розыгрыши. Рассмотрим один из розыгрышей, ставший излюбленным материалом гелотологических исследований<sup>41</sup>: «An art dealer bought a canvas signed “Picasso” and travelled all the way to Cannes to discover whether it was genuine. Picasso was working in his studio. He cast a single look at the canvas and said: “It’s a fake”.

A few months later the dealer bought another canvas signed Picasso. Again the travelled to Cannes and again Picasso, after a single glance, grunted: “It’s a fake”.

“But cher maître expostulated the dealer, “it so happens that I saw you with my own eyes working on this very picture several years ago”.

Picasso shrugged: “I often paint fakes”».

Первый повествовательный такт этого анекдота — установление пустого пересечения между торговцем картинами и Пикассо. Не существенно, кто именно обманывает торговца — мистификатор, подделавший работу мастера, или сам мастер, не желающий признавать свое авторство при виде картины. В обеих ситуациях торговец оказывается введенным в заблуждение (можно сказать, что для комических текстов тема важнее, чем конкретизация её носителей). На втором такте рассказа история с покупкой повторяется, однако здесь возникает непустое пересечение между торговцем и Пикассо: торговец точно знает, что картина, которую он приобрел, — подлинник. Все же второй такт параллелен первому, поскольку Пикассо заявляет, что он часто изготавливает подделки: торговец получает роль не-обладателя ценностей (т. е. не-субъекта), Пикассо — роль не-объекта подражания, мистификации (он сам подражает себе). Как явствует из разбора, рема транскультурного смеха — это *неудавшееся разоблачение обманщика*<sup>42</sup>.

## 5. Упраздняющее себя сознание

Смех — это реакция на такую ситуацию, которая формально (логически) разрешается, будучи снятой посредством непустого пересечения двух участвующих в формировании ситуации множеств, но которая на деле (т. е. в аксиологическом плане) остается неразрешенной: актант добывает себе мнимую ценность. Смех

— это ответ на констатацию того обстоятельства, что разрыв между логическим и аксиологическим не преодолим.

Х. Плесснер писал (1941): «Im Gegensatz zur mimetischen Ausdrucksgebärde stellt sich das Genus von Lachen <...> als eine Äusserungsweise dar, bei welcher der Verlust der *Beherrschung im Ganzen* Ausdruckswert hat <...> Durch das entgleitende Hineingeraten und Verfallen in einen körperlichen Vorgang, der zwanghaft abläuft und für sich selbst undurchsichtig ist, durch die Zerstörung der inneren Balance wird das Verhältniß des Menschen zum Körper in eins preisgegeben *und* wiederhergestellt. Die effektive Unmöglichkeit, einen entsprechenden Ausdruck und eine passende Antwort zu finden, *ist* zugleich der einzig entsprechende Ausdruck, die einzig passende Antwort» (подчеркнуто автором)<sup>43</sup>.

Соглашаясь с этим пронизательным суждением, следует добавить сюда, что утрата человеком в акте смеха контроля над своим телом отражает в себе момент *потерянности сознания*: комический текст требует от реципиента признать поражение сознания в роли механизма, предназначенного для проведения согласованных между собой логических операций над ценностями. В акте смеха сознание обращается на самое себя не как на предмет постигаемый, но как на предмет *упраздняемый*, освобождаемый от всех его функций (ср. известное представление о том, что возникающее в процессе смеха наслаждение (Lustgewinn) соответствует сэкономленным затратам психической энергии<sup>44</sup>). В самоотречении сознание обретает свободу, которая и приносит удовлетворение смеющемуся. Смех не есть продукт, сформированный за счет подавления сознания под(бес)сознательным, как это часто постулируется. Сущность смеха, напротив, состоит в снятии сознания сознанием<sup>45</sup>.

## КОРОТКИЕ/(ДЛИННЫЕ) НАРРАТИВЫ

### 1. Длина текста и его смысл

Для развития тезисов, выставленных в начале работы, мы выбрали из трихотомии лирика/драматика/нарративика *последний* из этих типов речи с тем, чтобы показать, как совершается разделение повествований на менее/более протяженные.

В области нарративных текстов существуют две такие противостоящие друг другу формы содержания, одна из которых налагает ограничения на число элементов, участвующих в образовании текста, а вторая эти ограничения отменяет. Первая из форм манифестируется в разного типа рассказах, очерках, притчах, анекдотах новеллистического характера, баснях, балладах и тому подобных жанрах, которые составляют корпус коротких нарративов. Вторая форма находит воплощение в пространственных повествовательных текстах — в житиях, стихотворном эпосе, поэмах, романах и пр.

Таким образом, по предположению, протяженность текста зависит от выбора автором той или иной формы содержания, а не наоборот, как иногда думали формалисты. Согласно Ю. Н. Тынянову (1924), длина произведения, если не всегда, то хотя бы в некоторые эпохи, контролирует его конструкцию (внутреннюю логику): «Мы склонны называть “большую форму” ту, на конструирование которой затрачивается больше энергии <...> Пространственно “большая форма” бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — *большая форма*. “Поэма” от просто “*стихотворения*” —

тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» (подчеркнуто автором)<sup>1</sup>.

Цель этой главы — реконструировать форму содержания коротких нарративов прежде всего на материале тех текстов, которые обычно рубрицируются в качестве разного типа рассказов.

Бытующее в современной нарратологии определение повествований в качестве текстов, информирующих о некотором действии (так считает, например, Т. фон Дийк) смазывает специфику повествовательной семантики. Нарратив сообщает не просто о действии, но о такой акции, в построении которой, помимо субъекта и объекта, участвует второй субъект. Акции нередко передаются и лирическими текстами (тем более — драматическими), но, в отличие от нарративики, лирика избегает изображения сразу двух субъектов некоторого действия.

Действие, которое один из двух нарративных субъектов предпринимает относительно объекта, может либо поддаваться, либо не поддаваться воспроизведению с противоположным результатом. Так, например, в былине «/Про/ Саловья Будимеровича» (собрание Кирши Данилова) герой сватается к героине и затем на время покидает ее. На Соловья клеветает его соперник, второй субъект текста — «голый шап» Давыд Попов, который захватывает позицию жениха. Вернувшемуся Соловью удастся, однако, жениться: невеста опознает среди гостей на свадебном пиршестве истинного суженого и изгоняет второго претендента.

В пушкинской «Метели» та же самая стереотипическая нарративная ситуация (прерванное сватовство) рисуется как недоступная для репродуцирования с иным исходом: жених (прапорщик Владимир), не достигший с первого раза своей цели, вскоре погибает от ран, полученных при Бородине.

Хотя эти тексты не слишком отличаются друг от друга по объему, первый из них порожден, с нашей точки зрения, смысловым механизмом, создающим большие нарративы (этот механизм работает здесь не в полную силу — о чем ниже), тогда как второй построен по законам малых повествований. Попытаемся сформулировать эти законы и описать некоторые частные их проявления.

## 2. Когда разные пути сходятся

Специфическая природа действий, изображаемых в коротких нарративах, заключена в том, что эти *акции не могут быть повторены одним и тем же актантом с разными итогами*. Иными словами, в коротких нарративах абсолютизируется конечность действия, его замкнутость (не исключено, однако, что герой будет при этом решать поставленную задачу поэтапно, проходя в своем движении к цели через промежуточные инстанции). В зависимости от того, как мотивировано отсутствие у героя возможности осуществить действие еще раз с переменным финалом, следует различать несколько типов коротких нарративов (чей список открыт для дальнейшего наращивания, а названия условны):

(I) В *конфликтных* коротких нарративах актант не способен воспроизвести действие с контрастным исходом ввиду противодействия иного субъекта. В гоголевской «Ночи перед Рождеством» черт, на время спрятанный любовницей — по причине внезапного прихода нового гостя — в мешок, не в силах исправить положение, поскольку Вакула уносит мешок из дома в кузницу. Со своей стороны, герой-победитель в такого рода коротких нарративах, естественно, не будет стремиться к тому, чтобы изменить финал предпринятой им акции, коль скоро он добивается своего (подчинив себе черта, Вакула решает затем трудную задачу — добывает невесте черевички, чем исчерпывается сюжет рассказа).

Второй субъект в конфликтных коротких нарративах может быть намечен слабо или даже всего лишь подразумеваться текстом. В «Бедной Лизе» Карамзина любовная связь между героем и героиней прекращается, потому что Эраст отправляется на войну. Возобновлению отношений мешает карточный проигрыш Эраста во время военной службы: чтобы спастись от разорения, он должен выгодно жениться, навсегда оставив Лизу. Карамзин не сообщает о том, как и кому именно проиграл свое состояние Эраст: контрсубъект влияет на ход событий самым решительным образом, но не выводится на сцену повествования.

(II) *Квазиэффективные* короткие нарративы строятся так, что действие актанта ведет к Пирровой победе, требующей от персонажа отрицания первоначального замысла, возврата к status

quo. Действие нельзя воссоздать с иным завершением, т. е. оно уже принесло субъекту желаемый результат, который, однако, равноценен проигрышу. Все, что остается субъекту в таких условиях, — это дать акции обратный ход, отменяющий ее лже-благоприятный эффект. В новелле Чехова «Пересолил» землемер запугивает возницу, подозревая того в разбойничьих намерениях, — возница скрывается в лесу; чтобы продолжить путь, герой нуждается в помощи субъекта-партнера и признается, что он шутил.

(III) В *аннулирующих* коротких нарративах действие оказывается конечным, поскольку оно полностью устраняет персонажа из рамок повествования. В рассказе Л. Толстого «Три смерти» умирает и барыня, которая пытается избежать смерти (вторым субъектом выступает ее муж, бессильный выполнить просьбы больной), и старый крестьянин, смирившийся с мыслью о скором конце (второй субъект — молодой ямщик, которому умирающий дарит сапоги).

(IV) *Итеративные* короткие нарративы: повествовательная ситуация поддается здесь воспроизведению, однако не с противоположным, а с одним и тем же монотонным результатом, что делает избыточным подробное изложение. Этот сюжетный ход содержится в «Сорок первом» Лавренева: лучший стрелок в красном отряде, Марютка, уничтожает одного за другим сорок белых офицеров.

(V) В *парадоксальных* коротких нарративах актанту не нужно возобновлять акцию, т. к. он уже добился желаемого, сам того не подозревая (этот повествовательный тип прямо противостоит квазиэффективному). Бурмин из пушкинской «Метели» хотел бы жениться на Марье Гавриловне, но для этого ему необходимо прервать брак с неизвестной, с которой он обвенчался из озорства; неизвестной оказывается сама Марья Гавриловна.

(VI) Выделим, в заключение, в особый тип *фрагментарные* короткие нарративы, в которых промежуточный или окончательный итог действия не известен. Нерепродуцируемость действия с противоположным следствием мотивируется в этих случаях за счет дефектности, неполноты сообщения о происходящем. К фрагментарным коротким нарративам относится, к примеру, «Бобок» Достоевского: неосторожное действие пришедшего на кладбище героя прекращает разговоры мертвецов; он

обещает продолжить подслушивание, однако на этом месте текст обрывается<sup>3</sup>.

В силу проанализированной особенности короткие нарративы делаются специализированным средством хранения и передачи социально значимой информации: они образуют прагматически маркированный круг текстов, функционирующих в культуре преимущественно как память о в себе завершенном, о подытоженном и подытоживающем<sup>4</sup>. Короткие нарративы повествуют об исключительном и неповторимом («Железная воля» и многие другие рассказы Лескова), о таких формах недолжного, у которых нет перспективы для дальнейшего развития (сатирические новеллы Зоценко), о последнем звене в каком-либо ряду («Матренин двор» Солженицына), об опасном опыте, ведущем к помешательству («Пиковая дама» Пушкина), и т. д., и т. п.

Разумеется, мыслимы и короткие нарративы, контаминирующие какие-либо из названных типов. Так, пушкинская «Метель» объединяет в себе конфликтное действие (прапорщик Владимир не может жениться на Марье Гавриловне, потому что ему мешает в этом дерзкий поступок Бурмина, обвенчавшегося с неизвестной) и парадоксальное действие (Бурмину не приходится вторично вступать в брак, хотя он и думает, что любит не ту, с которой он обвенчан). Контаминации создают структурные предпосылки для расширения протяженности повествования и часто превращают короткие нарративы в *квазикрупноформатные* тексты. В этом случае излагаемая история обретает не одну, как в элементарных типах, а две или даже несколько (соответствующих каждому из сочленяемых типов) кульминаций (в обсуждаемом примере это — неудача Владимира и неожиданный успех Бурмина), что может производить впечатление меньшего, по сравнению с простыми короткими нарративами, «схематизма» изображаемого действия<sup>5</sup>.

Раз короткие нарративы налагают запрет на воссоздание какой-либо акции с отличным от первоначального исходом, то параллелизм двух действий в этих повествовательных структурах не может быть ни чем иным, кроме параллелизма *несходных событий с одинаковыми итогами*.

Обратимся еще раз к рассмотренным примерам.

В «Ночи перед Рождеством» черту не удастся не только любовная авантюра; точно так же он терпит крах, предпринимая новое действие: попытка черта подчинить себе Вакулу срыва-



ется из-за того, что кузнец крестит антагониста, парализуя навсегда его козны.

Карамзин рассказывает в «Бедной Лизе» о разлуке героя и героини, вызванной вначале войной, а впоследствии выгодным браком Эраста с богатой вдовой.

Землемеру из чеховской новеллы «Пересолил» не угрожает опасность ни тогда, когда он хвастается взятыми в путь пистолетами, ни тогда, когда открывается вознице в том, что пистолеты были выдумкой.

Толстовский рассказ «Три смерти» завершается эпизодом, в котором молодой крестьянин, получивший от отходившего старого ямщика в наследство сапоги, рубит дерево, чтобы поставить крест на могиле: к смертям барыни и мужика приплюсовывается смерть природы.

В «Сорок первом» Марютка влюбляется в поручика, выстрелив в которого, она впервые в жизни промахнулась; когда поручику выпадает возможность спастись из плена, Марютка убивает возлюбленного.

Пушкинская «Метель» описывает две встречи Бурмина с Марьей Гавриловной: итог обеих браков.

Несколько особняком стоят в этом ряду (но не противоречат ему) фрагментарные повествования. В них одна часть параллелизма обычно бывает опущена, что обязывает читателя реконструировать отсутствующее в тексте действие. «Бобок», передавая диалоги в царстве мертвых, подразумевает, что они вполне аналогичны по их предмету и ценностным установкам разговорам в мире живых.

Сказанное об устройстве параллелизма в коротких нарративах имеет в виду внешние параллелизмы. Что касается внутренних, то они, по-видимому, не контролируются в сжатых повествовательных формах специальными ограничениями. Интрапараллелизм может представлять собой, допустим, простой повтор (черт из «Ночи перед Рождеством» — один из многих посетителей Солохи, которых она прячет в мешок) или градацию (землемер в «Пересолил» угрожает ямщику вначале мнимыми пистолетами, затем урядниками, которые, якобы, посланы для его защиты).

Формалистская теория новеллы подчеркивала простоту в построении коротких нарративов: по М. А. Петровскому, они рассказывают лишь об одном событии<sup>6</sup>. Между тем коротким

нарративам требуются, как минимум, два действия (события), которые, как бы они ни расходились, влекут за собой равные последствия. Действия в коротких нарративах не только конечны (не могут быть повторены с другим финалом), но и всегда дают результат, не меняющийся при изменении самого действия, что кладет предел повествованию как алгоритму, стремящемуся на каждом своем шаге быть информационной ценностью. Отсюда объясняется тот факт, что циклизация рассказов (новелл, анекдотов), возобновляющая момент рассказывания, несмотря на конечность сообщения, устойчиво ассоциируется с представлением о преодолении преждевременной смерти (ср. смертельные угрозы, нависающие над повествователями в «Тысяче и одной ночи» или «Декамероне»)⁷.

То, что в теории новеллы обозначается терминами «Wendepunkt», «Falke», «turning point», «pointe», «неожиданное раскрытие характера» и т. п., представляет собой в свете вышеизложенного совпадение итоговых точек, на которых останавливаются два противостоящих один другому действия, или тот момент, когда такого рода равноконечность, хотя еще и не наступает, но уже становится легко предсказуемой⁸. (Вслед за финальным совпадением разнопротекавших акций может идти эпилог, как, например, в «Бедной Лизе», где героиня, потеряв возлюбленного, топится).

Не следует думать, впрочем, что «Wendepunkt» в том смысле, в каком мы определили это понятие, составляет отличительную черту исключительно новеллистического жанра. «Wendepunkt», обусловленный параллелизмом несходных событий с одинаковыми итогами, имеет место не только в новеллах (рассказах), но и в любого вида коротких нарративах (в том числе в притчах: Блудный сын получает от отца материальные блага и тогда, когда он отделяется от семьи, и тогда, когда, расточив имение, возвращается под родительский кров).

### 3. Второй конец

Структурное табу, релевантное для коротких нарративов, теряет свою силу в романах и иных протяженных повествовательных формах. В большом повествовании *репродуцированию с противоположным завершением* подлежат все особо важные действия, которые субъект текста направляет на один и тот же объект.

Это правило выполняется применительно и к отдельным микросюжетам, и к макросюжетам протяженных нарративов. В «Преступлении и наказании» микросюжет, в котором участвуют Раскольников и старуха-процентщица, распадается на две сцены: герой появляется в квартире его жертвы вначале с целью рекогносцировки (он закладывает папиросочницу), затем — с целью убийства. В пастернаковском романе повтор действия с оппозитивными результатами лежит в основе макросюжета: Юрий Живаго добивается ответной любви героини лишь при повторной встрече с ней. То же — в набоковском «Даре»: герой-творец однажды выходит на литературную сцену как поэт, а позднее становится прозаиком.

У нас есть теперь надежный критерий для идентификации тех повествовательных текстов, чем (средний) размер мог бы помешать с полной определенностью причислить их либо к малоформатным, либо к крупноформатным нарративам. Например, сравнительно сжатая «Повесть о Савве Грудцыне» — это, безусловно, большой нарратив (нечто вроде предромана<sup>9</sup>), поскольку уже в завязке этого текста герой многократно совершает разноконечные действия, вызванные его любовью к жене Бажена: соблазненный, он прерывает блуд, не желая более грешить; напоенный в отместку приворотным зельем и изгнанный любовницей из дому, он вновь обретает ее благорасположение после того, как заключает пакт с дьяволом. К крупноформатным по форме содержания повествованиям принадлежит, между прочим, и толстовская «Метель», где рассказчик то теряет, то находит путь<sup>10</sup>.

Итак, акциональная единица больших нарративов двуконечна, а не одноконечна, как в малых повествовательных формах<sup>11</sup>. Создание подобного рода единицы, т. е. изображение действия, которое совершается вновь иначе, чем прежде, являет собой одновременно и создание параллелизма. Большой нарратив располагает сразу несколькими возможностями протянуть интерпараллелизм к возникшему таким способом интрапараллелизму. Назовем некоторые из них:

(а) осуществив два такта какой-либо акции, субъект текста воспроизводит ее последний результат относительно еще одного объекта (после закладывания папиросочницы и убийства старухи-процентщицы Раскольников вынужденно убивает ее сестру);

(b) второй субъект дублирует один из результатов или оба результата действий первого в приложении к тому же объекту, с которым имел дело и первый (Антипов-Стрельников и Юрий Живаго любят Лару, она отвечает взаимностью, тем не менее оба добровольно отказываются от нее: один — сделавшись беспощадным карателем, другой — поддавшись уговорам Комаровского, который обещает увезти ее в безопасное место);

(c—d) действия второго субъекта воссоздают действия первого в приложении к различным объектам; две линии поступков могут подытоживаться как одинаково, так и неодинаково (подобно тому, как Раскольников убивает старуху-процентщицу и ее сестру, Свидригайлов служит причиной смерти двух женских персонажей — изнасилованной им девочки и его жены, Марфы Петровны; в дальнейшем линии того и другого расходятся: Соня спасает Раскольникова любовью — он раскаивается в преступлении/Дуня противится притязаниям Свидригайлова — он совершает самоубийство)<sup>12</sup>.

В тех случаях, когда внешний параллелизм тождествен по своему финалу внутреннему параллелизму, строение больших нарративов, хотя и напоминает структуру малых, тем не менее отклоняется от нее, т. к. в этих двух повествовательных формах несходны их минимальные сюжетные величины. Перед автором большого нарратива открыто множество путей, ведущих к конструированию внешнего параллелизма и параллелизмов, внешних относительно внешнего, т. е. к растяжению текста. Длинные повествования полиморфны.

Аналогично тому, как короткие нарративы могут превращаться в квазикрупноформатные тексты, большие нарративы могут становиться *квазималоформатными*. Компрессия больших нарративов производится за счет неполного использования всех тех примеров, посредством которых проводятся здесь интерпараллелизмы (в былине про Соловья из всех перечисленных приемов находим только вариант случая (b)).

Короткие нарративы, складывающиеся в силу запрета на описание разноконечных акций, выступают в качестве маркированного литературного явления, тогда как большие нарративы, в которых данный запрет иррелевантен, образуют немаркированный член жанровой оппозиции<sup>13</sup>. Применение/неприменение запрета нельзя рассматривать в виде последовательности, в которой первая из названных операций предшествовала бы

второй. Соответственно, не следует думать, что в истории культуры малые повествовательные формы служат источником происхождения протяженных форм<sup>14</sup>: эти структуры эквигенетичны.

Если короткие нарративы рассказывают о подытоженном, единичном, частном, то большие — о включенном в историческую цепь, о продолжающемся и способном быть продолженным, о наследовании и изменении признаков. Когда большие нарративы выполняют функцию контркультурных текстов, они имитируют жанры господствующей («официальной») культуры с заданием, противоречащим тому, которое содержалось в жанре-образце. Жизнеописание Аввакума придает новую цель житийной традиции, «Путешествие из Петербурга в Москву» — жанру хождений, роман Чернышевского «Что делать?» — форме полицейского романа, «Один день Ивана Денисовича» Солженицына — производственному роману социалистического реализма и т. п. Тем самым большие нарративы распространяют принцип разноконечности повторенного действия с изображаемого на изображение — на самую литературу.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Если суммировать в двух словах наши соображения о литературных жанрах, то получится, что их разнообразие обусловлено многоликостью форм, которые может принимать удвоенная рекуррентность, фундирующая словесное искусство, и многозначностью импликаций, которые вытекают из этой глубинной особенности.

Данный вывод нуждается в дальнейшей проверке и на материале упомянутых в работе, но лишь бегло очерченных литературных подсистем, и в приложении к тем типам художественного творчества, которые вовсе остались за скобками исследования (к ним относятся прежде всего жанры, возникающие по той причине, что литература возлагает на себя задачу охранять смежные дискурсы). Следующей ступенью проверки должно было бы стать рассмотрение диахронических манифестаций, в которых конкретизируются и усложняются всяческие интра/интерпараллелизмы, входящие в состав литературных универсалий.

Литература эволюционирует в согласии с общекультурными преобразованиями. Но сами эти преобразования понимаются литературным сознанием по-своему — иначе, чем научным, религиозным или еще каким-либо. У словесного искусства есть индивидуальная диахроническая функция.

Каждый период в истории культуры потому и является периодом, т. е. некоторой целостностью, что его гетерогенные слагаемые сцеплены одним и тем же отношением. Оно подчиняет себе все дискурсы, устанавливает между ними характерное для данной эпохи корреспондирование и отличается от любых предшествующих и последующих культуропорождающих отношений.

О том, как совершается смена этих отношений, мы многократно писали<sup>1</sup>. Здесь же уместно сказать, что художественный текст не просто утверждает реорганизуемое отношение культуры, но и показывает, что оно, связывая одну пару элементов (смысловых или экспрессивных), точно так же способно связать и прочие пары. Литература демонстрирует (ре)рекуррентность принципа, по которому социум возводит диахронический ансамбль текстов и символических действий. Художественное творчество конституирует диахронически новое как повсеместно приложимое, измененное — как неизменно повторяющееся. Наступающее наступает, с точки зрения литературы, навсегда. Новому, как бы оно ни оценивалось словесностью — положительно или отрицательно, не грозит здесь опасность превратиться когда-либо в «старое новое». В качестве исторического явления литература воплощает собой консерватизм новаторов, *déjà vue* визионеров.

Для литературного сознания процесс исторических субституций не непрерывен: он мыслится как достигший такой стадии, когда субституции иссякают и переходят в автосубституции. Диахроническая функция художественного произведения — в том, чтобы засвидетельствовать идентичность самой идентичности той культурной эпохи, к которой оно принадлежит, нестираемость этой идентичности. *Эстетической ценностью служит идентифицирование культуры в виде идентифицируемой, т. е. автоидентичность*<sup>2</sup>.

Позитивный герой литературы — та личность, которая стремится сохранить идентичность, вопреки мешающим этому обстоятельствам. Литературный контрсубъект, как правило, покушается на то, чтобы отнять у положительного героя идентифицирующие его признаки и атрибуты. Когда художественный текст изображает индивидуума, теряющего идентичность, отказывающегося от нее или ее не обретающего, такой персонаж обрекается на смерть, на необратимое перевоплощение в низшее животное, на безумие, на абсолютное одиночество<sup>3</sup>. Всякий дискурс предусматривает возможность самоотрицания: религия — в ереси, философия — в «Fröhliche Wissenschaft». Литература находит «свое другое» в том, что она изгоняет человека, характеризующегося отрицательной идентичностью<sup>4</sup>, за пределы нормального человеческого существования или вовсе за черту бытия. Герой классической трагедии пытается избегнуть ро-

ковой предопределенности, искусственно ломает свою идентичность, которая все же оказывается судьбоносной, непреодолимой — тождественной самой себе. Отсюда становится ясным смысл катарсиса. В той мере, в какой трагическое заверяет реципиентов в том, что идентичность, против которой борется герой, идентична самой себе, оно защищает то, что является сущностью литературного дискурса. В акте катарсиса реципиент переживает отрицательное завершение сюжета как утверждение литературности — того, что он намеревался (вос)принять.

Так называемые твердые жанровые формы (например, сонет — вспомним, что Цв. Тодоров надеялся определить его, помимо определения литературы) представляют собой такие диахронические образования, линейная прогрессия которых поддерживает однажды установленную идентичность экспрессивных элементов. В каноническом сонете двурифменность, обоснованная в катренах, подтверждается в терцетах — на новом рифменном материале и в новых композиционных условиях.

Обсуждение диахронического статуса литературы, естественно, вызывает вопрос об историчности предлагаемой здесь теории литературы, которая пытается, как и всякая теория, очутиться вне истории, будучи ею в действительности. Поскольку все теории обусловлены исторически, постольку было бы разумно раз и навсегда отказаться от теоретичности, скомпрометированной тем, что она не в силах продолжаться дольше, чем вызвавшая ее к жизни диахроническая стадия в эволюции культуры. Собственно, так и поступил постструктурализм. Чтобы избежать временности, чтобы обессмертить себя, чтобы не быть историей, он отрекся от теории. Но история существует. Она разворачивается как преходящая теория. Она историзирует даже тот ее этап, на котором теория более не желает быть историзируемой. Она возвращает теории теоретичность через историчность.



По ту сторону постструктурализма

<sup>1</sup> В этом смысле нынешнее литературоведение вполне отвечает общекультурным тенденциям «постмодернизма», теоретики которого видят в современной «эпистеме» прежде всего отречение от «тирании целого», от «тотализирующего рассудка» и т. п. О постмодернистском отрицании тотального см. подробно: *Wellmer A. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno.* Frankfurt a. M., 1985. S. 48 ff.

<sup>2</sup> *Todorov Tz. La notion de littérature (1975) // Todorov Tz. Les genres du discours.* Paris, 1978. P. 13—26; ср.: *Todorov Tz.: Structuralism and Literature // Approaches to Poetics / Ed. by S. Chatman.* New York/London, 1973. P. 161; *Todorov Tz. Critique de la critique. Un roman d'apprentissage.* Paris, 1984. P. 145 ff.

<sup>3</sup> *Ohmann R. Speech Acts and the Definition of Literature // Philosophy and Rhetoric.* 1971. № 4. P. 8—9.

<sup>4</sup> *Searle J. R. The Logocal Status of Fictional Discourse // New Literary History.* 1975. Vol. VI. № 2. P. 327.

<sup>5</sup> *Ibid.* P. 320.

<sup>6</sup> *Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблема поэтики и истории литературы (Сборник статей).* Саранск, 1973. С. 35. — Ю. М. Лотман радикализует тыняновскую теорию литературной эволюции. Ю. Н. Тынянов настаивал на том, что «...давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*». При этом он признавал и релевантность константных жанровых признаков, но отводил им малозначительную (экстенсиональную, а не интенциональную) роль, подготавливая тем самым современный нигилистический подход к литературе как к не единичному дискурсу: «Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты “второстепенные”, подобно величине конструкции». (*Тынянов Ю. Н. Литературный факт (1924) // Поэтика. История литературы. Кино.* М., 1977. С. 256; подчеркнуто автором).

<sup>7</sup> *Gumbrecht H. U. History of Literature — Fragment of a Vanished Totality? // New Literary History.* 1985. Vol. XVI. № 3. P. 471. Ср. в противоположность взгляду на историю, изложенному в этой статье, новый исторический холизм: *Angehrn E. Geschichte und Identität.* Berlin/New York, 1985; особ. S. 296.

<sup>8</sup> *Zumthor P. Y a-t-il une «littérature» médiévale? // Poétique.* 1986. № 6. P. 133.

<sup>9</sup> *Frank M. Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt a. M., 1984. S. 31 f.*

<sup>10</sup> Barthes R. L'imagination du signe (1962) // Barthes R. Essais critiques. Paris, 1964. P. 207 ff.

<sup>11</sup> Ср.: Гройс Б. О едином и многом (рукопись).

<sup>12</sup> Brown M. Memory Matters. New York, 1977. P. 17 f.

<sup>13</sup> Tulving E. Elements of Episodic Memory (Oxford Psychology Series. 2). Oxford/New York, 1977. P. 17 f.

<sup>14</sup> Bergson H. Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. Paris, 1982 (1896). P. 82 («Le passé se survit sous deux formes distinctes: 1. dans des mécanismes moteurs; 2. dans des souvenirs indépendants»).

<sup>15</sup> Как хорошо известно, Э. Гуссерль разграничивает «primäre Erinnerung (Retention) / sekundäre (Wieder) Erinnerung» (Husserliana. Gesammelte Werke. Haag, 1950 ff. Bd. 10: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893—1917) // Hrsg. von R. Boehm. Haag, 1966. S. 35).

<sup>16</sup> Ср. тезис, который Дж. Миллер предпосылается исследованию ряда романов: «Any novel is a complex tissue of repetitions and of repetitions within repetitions, or of repetitions linked in chain fashion to other repetitions» (Miller J. H. Fiction and Repetition. Seven English Novels. Cambridge, Massachusetts, 1982. P. 2—3).

<sup>17</sup> Р. О. Якобсон подытожил свое понимание параллелизма в диалогах с К. Поморской: Jakobson R., Pomorska K. Poesie und Grammatik. Dialoge // Uebers. von H. Bruehmann, Frankfurt a. M., 1982. S. 89 ff.

<sup>18</sup> Koch W. A. Poetogenesis and Modernist Redcution: Gertrude Stein's and Roman Jakobson's «Repetitio delectat» // Festschrift für Karl Schneider / Ed. by Jankowsky K. R. and Dick E. S. Amsterdam/Philadelphia, 1982. P. 536 ff.

<sup>19</sup> В интертекстуальной плоскости «Метель» представляет собой отклик на пушкинские «Бесы» — ср.: «...небо казалось чрезвычайно низким <...> сравнительно с чистой снежной равниной...» — «Еду, еду в чистой поле <...> Среди неведомых равнин!»; «Колокольчик стал замирать» — «Колокольчик вдруг умолк»; «Что? куда ты? сбились, что ли? <...> Что ж будем делать?» — «Сбились мы. Что делать нам?» и т. п.

Таким образом, Толстой перекодирует стихотворную речь в прозаическую. В толстовском тексте проза утверждает себя несмотря на то, что она ориентирована на поэзию. Разница между стихотворной/прозаической речью в «Метели», будучи минимальной, тем самым выступает как необходимая и достаточная. На близость «Метели» к поэзии обратил внимание уже А. В. Дружинин в статье (1856) «“Метель” — “Два гусара”. Повести графа Л. Н. Толстого» (Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 109 сл.); ср.: Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1928/31. München, 1968. С. 244.

<sup>20</sup> Двоичная классификация, обнаруживающая полную несостоятельность в приложении к дискурсивной практике, никоим образом не может считаться универсальным, как думает Вяч. Вс. Иванов, методом познания человеческой деятельности — ср.: Иванов В. В. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследо-

вания. М., 1972. С. 206—236.

<sup>21</sup> Ср. многократное использование Андреем Белым этой формулы в романе «Котик Летаев» и в «Записках чудака».

<sup>22</sup> Знаменательно, что Ж.-Ф. Лиотар ставит возникновение современной культуры («постмодернизма») в связь с упадком общественного доверия к нарративике как средству легитимирования наших знаний (*Lyotard J.-F. La condition postmoderne. Rapport sur le savoir. Paris, 1979. P. 63 ff.*)

<sup>23</sup> Конечно же, ничто не мешает писателю (речь идет прежде всего о литературе XX в.) взять за точку отсчета расстройство семантической памяти — ср. хотя бы стихотворение Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» Но тогда текст, описывающий афазию, с неизбежностью возвращается к моменту наступления беспмятства и, парадоксальным образом, утверждает незабываемость самого факта забывания — ср. серию повторов у Мандельштама: «Я слово позабыл, что я хотел сказать. Слепая ласточка в чертог теней вернется → ...мертвой ласточкой бросается к ногам → Мысль бесплотная в чертог теней вернется → Всё не о том прозрачная твердит, Всё ласточка...».

<sup>24</sup> *Halbwachs M. Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (= Les cadres sociaux de la mémoire, 1925). Berlin e. a. 1966. Passim.*

<sup>25</sup> *Mukařovský J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (1936) // Mukařovský J. Studie z estetiky. Praha, 1966. 17—54.*

<sup>26</sup> *Iser W. Der Lesevorhang. Eine phänomenologische Perspektive (1971/72) // Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. / Hrsg. Warning R. München, 1975. S. 257 ff.*

<sup>27</sup> *Locke J. An Essay Concerning Human Understanding. Book II. Chap. XXVII. § 24 (1694) / Ed. by P. H. Nidditch. Oxford, 1975. P. 49.*

<sup>28</sup> Ср.: «Von den Künsten aus ist der Weg nicht weit zu dem, was im philosophischen Jargon dezentriertes Bewusstsein heißt, also zu jener Bewusstseinsform, in der sich das Ich als strategische Mitte des In-der-Welt-Seins verlorengibt zugunsten eines mittelpunktlosen Dazugehörens» (*Sloterdijk P. Taugenichts kehrt heim oder das Ende des Alibis. Auch eine Theorie vom Ende der Kunst // Ende der Kunst — Zukunft der Kunst / Hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München, 1985. S. 128*). С нашей точки зрения процитированное соображение имеет силу только применительно к процессу усвоения художественного произведения. Поскольку по ходу чтения реципиент отчуждается от «я»-образа, постольку завершение чтения превращает «я»-образ в заново данный. В этом смысле мы согласны с тем, что чтение литературного текста в итоге влечет за собой «a more or less intense kind of identity regeneration» (*Mohr H.-U. Aesthetic Experience and Functional History. Literary History as Reconstruction of the Function of Aesthetic Experience in Terms of Role Theory and Social Systems Theory // Poetics. 1985. № 14. P. 532 сл.*).

<sup>29</sup> Ср. различие «семантических» и «референтных» тропов в: GROUPE m (= J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet), *Réthorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles, 1977. P. 48 f.

<sup>30</sup> Тем самым мы придаем крайне расширительное значение понятию «недостача», которое В. Я. Пропп использовал для описания одного из тактов волшебного-сказочного сюжета (*Пропп В. Я. Мифология сказки* (1928). Изд. 2-е. М., 1969. С. 36 ff).

<sup>31</sup> Рассуждая о шаманском камлании, К. Леви-Стросс связывает мыслительную норму с недостаточностью на уровне signifié, а патологию — с избыточностью на уровне signifiant (*Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale*. Paris, 1958. P. 200). В нашем случае речь идет о другом: об избыточности как знаков, так и концептов и одновременной этому нехватке референтности.

<sup>32</sup> Насколько нам известно, эти модальности не берутся в расчет в модальной логике и в ее приложениях. Ср. о «появлении»/«исчезновении»: *Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. М., 1977. С. 164 сл.

<sup>33</sup> *Jauss H. R. Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären // Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik. Bd. 10) / Hrsg. Henrich D., Iser W. München, 1983. S. 443—461.*

<sup>34</sup> Избыточная гесп. тропичная речь, по-видимому, не соединена в нелитературных дискурсах с пропажей предметов обозначения, наблюдаемой в художественном творчестве. Дискурсы различаются не по форме тропов, к которым они обращаются, но, скорее, по модальностям «мочь», «знать», «быть», «долженствовать» и пр., определяющим статус тропов относительно референтного универсума.

<sup>35</sup> В рамках русской эстетической мысли наш тезис восходит прежде всего к статье Андрея Белого «Магия слов» (1909), а также к футуризму и к ориентированным на футуризм трудам формальной школы; о последних см. в этой связи: *Lachmann R. Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei Viktor Šklovskij // Poetica. 1970. Bd. 3. S. 226 f; Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978. S. 153, 506.*

<sup>36</sup> Ср. о субъекте по этому поводу: *Frank M. Die Unhintergebarkeit von Individualität/ Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlass ihrer «postmodernen» Toterklärung*. Frankfurt a. M., 1986. S. 24, 65.

<sup>37</sup> Ср. несколько иной подход к проблеме эквивалентности в литературе: *Schmid W. Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse, 1977. S. 87 ff.

<sup>38</sup> Ср.: *Kayser W. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg/Hamburg, 1961. S. 202.

<sup>39</sup> Ср. новейшие работы о двойничестве: *Dolezel L. Le triangle du*

double. Un champ thématique // Poétique. 1985. № 64. P. 463—472; *Lachmann R. Doppelgängerei* (Ms.).

<sup>40</sup> Ср. вычленение жанра «мениппеи»: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского (1929/1963), изд. 4-е. м., 1979. С. 120 сл.

<sup>41</sup> Таким образом, лирика равноправна с драматикой и нарративикой — все три имеют какое-либо позитивное признаковое содержание. На противоположной точке зрения стоит К. Штирле, который моделирует лирику (в противовес нарративике) как результат невыполнения правил, контролирующих построение дискурсов (*Stierle K. Die Identität des Gedichts — Hölderlin als Paradigma // Identität (Poetik und Hermeneutik, Bd. 8) / Hrsg. Marquard O., Stierle K. München, 1979. S. 505—552*). Ср. также отказ от возведения лирики на одну ступень с драматикой и нарративикой в: *Hempfer K. W. Gattungstheorie. Information und Synthese. München, 1973. S. 148—149*.

<sup>42</sup> Ср. о лирической аксиологии: *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 5 сл.

<sup>43</sup> Отсутствие экспозиции было абсолютизировано как главное качество этого жанра в: *Сильман Т. И.* Лирический текст и вопросы актуального членения // Вопросы языкознания. 1974. № 6. С. 93—94. По М. М. Бахтину, любое литературное произведение «...не может опираться на вещи и события ближайшего окружения, не вводя даже ни единого намека на них в словесную часть высказывания» (*Волошинов В. В.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 257). В лирике такого рода «намек» свернуты до минимума. В ней господствуют высказывания с пресуппозицией, не раскрываемой отправителем, — подобные тем, которые разбирает Д. Липски, например: «Henry teaches at Yale». Выводы, которые можно сделать из этого предложения, зависят, как замечает автор, от индивидуального знания адресата о мире. Только слово «teach», продолжает он, допускает вывод приблизительно такого порядка: «Yale is an institution of learning» (*Lipski J. M. A Topology of Semantic Dependence // Semiotica. 1974. Vol. XII-2. P. 154—155*). Лирическая речь сближается с автокоммуникацией, которая также не требует раскрытия пресуппозиций, коль скоро адресат и адресант здесь — одно лицо (ср.: *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. by J. van der Eng/M. Grygar. The Hague/Paris, 1973. P. 177—195; *Фарино Е.* Некоторые вопросы теории поэтического языка (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой) // *Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław e. a., 1973. 161*). Имена функционируют в лирике аналогично собственным (чтобы стало понятным, на какой референт указывает собственное имя, должна быть эксплицирована пресуппозиция его использования). На эту аналогию обратила внимание Гертруда Стайн; правда, она говорит о поэзии, но, по всему, имеет в виду как раз лирическую поэзию (*Stein G. S. Poetry and*

Grammar // Stein G. S. Writings and Lectures 1911—1945 / Ed. by P. Meyerowitz. London, 1967. P. 136 ff).

<sup>44</sup> Ср. оппозицию «эготивная»/«апеллятивная» лирика: Ю. И. Левин. *Op. cit.* С. 183; ср. также: *Levenston E. A. The Contextualization of Lyric Poetry // Journal of Literary Semantics. 1976. V2. P. 64.*

<sup>45</sup> Мы ведем речь о коммуникативном статусе лирики; что касается ее генезиса, то она, как и всякий текст, использует и трансформирует «чужое слово»; ср. в этой связи: *Lachmann R. Dialogizität und poetische Sprache // Dialogizität. / Hrsg. Lachmann R. München, 1982. S. 51 ff.*

<sup>46</sup> Ср. одну из последних сводок данных по этому вопросу: *Schmid W. Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution // Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk / Ed. by J. J. van Baak. Amsterdam, 1984. S. 523—552.*

<sup>47</sup> М. Пфистер считает фундаментальным свойство драматических сочинений «das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems...» (*Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. München, 1977. S. 23*), т. е. отсутствие в них места для изображаемого рассказчика и слушателя. В самом деле: если отправитель драматического текста симметричен получателю, то они замещают один другого и потому не могут быть замещены фиктивными адресантом и адресатом.

<sup>48</sup> *Genette G. Introduction à l'architexte. Paris, 1979. P. 75—76, 78*; ср.: «There is no “deepest meaning” for narratology and there is no ingenious, fartetched, or “perverse” reading for it; there are only different kinds of interpretation» (*Prince G. Narrative Analysis and Narratology // New Literary History. 1982. Vol. XIII-2. P. 187*).

<sup>49</sup> В том же плане, что и здесь, идеи, которые сформулировал Ж. Женетт, критикуются в: *Derrida J. La loi du genre // Glyph. Textual Studies. Baltimore/London, 1980. № 7. P. 180 ff.*, однако Ж. Деррида не предлагает взамен критикуемой никакой конструктивной теории, которая объясняла бы жанровое разнообразие в литературе. Намек на то, что жанры формируются в опоре на прецеденты, не выдерживает критики, ибо при этом неясно, откуда взялось жанровое несходство прецедентов.

<sup>50</sup> Если любой литературный текст открыт в одно и то же время для множества классификаций, то он, соответственно, допускает и множество толкований. Противопоставление «открытых»/«закрытых» художественных произведений, которое проводит У. Эко, вряд ли правомочно; литература не знает «закрытости»; ср.: *Eco U. The Role of Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington/London, 1979. P. 39 ff.*

<sup>51</sup> Этим списком исчерпываются не все аспекты литературы. Кроме синтактики, прагматики и семантики, существует еще, например, интертекстуальный параметр литературного произведения. Мы попытались эксплицировать художественную интертекстуальность под углом зрения конверсивности в упомянутом в начале этой главы «Порождении интертекста».

<sup>1</sup> Систематическое изложение воззрений формалистов на стихотворную речь см.: *Erlich V. Russian Formalism. History-Doctrine* / 's-Gravenhage, 1955. P. 182—198; *Stempel W.-D. Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache // Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache* / Hrsg. Stempel W.-D. München, 1972, IX—LIII; *Rudy St. Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics // Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle* / Ed. by L. Matejka. Ann Arbor / Michigan, 1976. P. 477—520; *Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978. S. 304—337.

<sup>2</sup> *Жирмунский В. М. Введение в метрику* (1925) // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 8.

<sup>3</sup> *Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания*. 1963. № 1. С. 105. — С поливановской формулировкой недавно солидаризировался А. Л. Жовтис (*Жовтис А. Л. Стих русской загадки // Проблемы теории стиха* / Под ред. В. Е. Холшевникова и др. Л., 1984. С. 83). Иной, чем у В. М. Жирмунского и Е. Д. Поливанова, версоцентризм присутствует в позднесимволистских суждениях Андрея Белого, который трактовал прозу как стихоподобную речь, сопоставимую с трех- и двухсложниками (*Белый А. О художественной прозе // Горн*. 1919. Кн. II—III. С. 49—55). Версоцентризм формалистов аналитичен, будучи нацелен на расщепление поэзии и прозы, в противовес синтетическому, включающему прозу в область поэзии, версоцентризму символистов второго поколения; интересные показания самого Андрея Белого о его синтетических взглядах на язык, в том числе художественной литературы, см.: *Лавров А. В. Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год*. Л., 1980. С. 26—63.

<sup>4</sup> *Жирмунский В. М. О ритмической прозе* (1966) // Жирмунский В. М. *Op. cit.* С. 569—586.

<sup>5</sup> *Ярхо Б. И. Ритмика так наз. «Романа в стихах» // Ars poetica*. Вып. II: Стих и проза. Сборник статей под ред. М. А. Петровского и Б. И. Ярхо. М., 1928. С. 10.

<sup>6</sup> *Pomorska K. The Legacy of the Opojaz // Russian Literature*. 1983. XIV—3. P. 235. — Если формалисты сосредоточили исследовательский интерес на внутреннем устройстве стихотворного высказывания и игнорировали прозу, то К. Поморская (в этом — оригинальность ее работы) переводит внимание именно на прозу (Чехова) как на словесное явление, продуцируемое за счет вычитания тех или иных признаков.

<sup>7</sup> *Cohen J. Poésie et redondance // Poétique*, 1976, №-1, P. 422; ср.: «“Poetic” language (in the narrow sense, i. e. “verse”) can be defined, formally,

as intensely rhythmical (regular) *in some additional linguistic way*, as distinct from the “practica” (prosaic) language...» (*Zholkovsky A. Poems // Discourse and Literature. New Approaches to the Analysis of Literary Genres. / Ed. Dijk T. A. van. Amsterdam/Philadelphia, 1985. P. 105 (подчеркнуто нами, — И. С.)*).

<sup>8</sup> *Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике, вып. 1 (Введение, теория стиха) = Труды по знаковым системам, 1. Тарту, 1964. С. 65, 57.*

<sup>9</sup> *Лотман Ю. М. Op. cit. С. 54; ср.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 128. Ср. гипотезу М. Л. Гаспарова (Гаспаров М. Л. Оппозиция стих — проза и становление русского литературного стиха // *Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław e. a. 1973. S. 325—335*) о том, что дифференциация стих vs. проза укрепилась в русской литературе лишь в XVII в., сменив собой оппозицию текст поющий vs. текст произносимый. Утверждая, что типы художественной речи, эквивалентные стихам и прозе, способны порождаться за счет внеположных словесному тексту факторов (за счет нормы исполнения), М. Л. Гаспаров тем самым не исключает того, что не только в прозе, но и в стихах (во всяком случае на отдельных стадиях культурной эволюции) могут отсутствовать имманентные им признаки.*

<sup>10</sup> Ср. сходный упрек в адрес теории Ю. М. Лотмана: «...das Lotmansche Bedeutungsmodell (bleibt) im Grunde nur auf “poetische Texte” verwiesen, die einer bestimmten Konzeption der poetischen Sprache als einer einheitlichen legalisierten monologischen Sprache folgen» (*Lachmann R. Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman // Russian Literature. 1977. Vol. V. f. 19*). Ср. еще аналогичные замечания о яacobсоновской теории параллелизма: *Mignolo W. D. Aesthetic Function, Literariness and Góngora’s Poetry // Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka / Ed. by Stolz B. A., Titunik I. R., Doležel. Ann Arbor/Michigan S., 1984. P. 448 ff.*

<sup>11</sup> Ср. особенно: *Stempel W.-D. Op. cit. XXXIII—XXXVIII.*

<sup>12</sup> *Томашевский Б. В. Теория литературы (Поэтика). Л., 1925. С. 72, 74.*

<sup>13</sup> *Томашевский Б. В. Ритм прозы («Пиковая дама») // Томашевский Б. В. О стихе. Статьи. Л., 1929. С. 254—318.*

<sup>14</sup> Несколько иначе, но также с вероятностных позиций подошел к ритму прозы А. М. Пешковский, который основывал его «...на урегулировании числа тактов в фонетическом предложении» (*Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Пешковский А. М. Сборник статей. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л.; М., 1925. С. 165*). Было бы плодотворно сопоставить теорию Б. В. Томашевского с идеями Ф. Ф. Зелинского, которые во многом предвосхитили разработку вопроса о ритме прозы в трудах формалистов (ср.: *Зелинский Ф. Ф. Ритмика художественной речи и ее психологические основания // Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. 1906. Год III. Вып. II. С. 121—128; Вып. IV. С. 233—243*).



<sup>15</sup> Б. В. Томашевский, безусловно, отдавал себе отчет в том, что его взгляды на дихотомию поэзия/проза родственны тыняновским, с одной стороны, а с другой, — альтернативны соответствующим взглядам В. М. Жирмунского; ср. особенно: *Томашевский Б. В.* Ритм прозы... С. 312 (примечание).

<sup>16</sup> *Тынянов Ю. Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 55.

<sup>17</sup> *Томашевский Б. В.* Ритм прозы... С. 317—318; ср.: «La “transition” de la form consiste donc dans le fait que le vers et la prose exercent une influence mutuelle et cette influence est bilatérale: la prose emprunte quelques éléments typiques au vers et également le vers peut se prosaiser. Mais la frontière entre le vers et la prose conserve sa rigueur, autrement l’introduction des éléments rythmiques dans le vers, ainsi que la prosaisation du vers, perdraient leur sens. Cette influence mutuelle prend son origine <...> dans la manière de saisir et de peindre la réalité et elle est réalisable exclusivement ... la condition que le vers et la prose soient envisagés comme deux systèmes contradictoires d’expression doués chacun d’une valeur spécifique de sens» (*Hrabak J.* Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose, surtout sur les soi-distant formes de transition // *Poetics. Poetyka. Poэтика.* Warszawa, 1961. S. 248).

<sup>18</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Сборник статей. Л., 1924. С. 206.

<sup>19</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Поэзия и проза (публикация Ю. М. Лотмана) / Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту, 1971. С. 478. О диахронических взглядах Б. М. Эйхенбаума на поэзию/прозу см. подробно: *Smirnov I.* Оппозиция стихи/проза в литературоведческой концепции Б. М. Эйхенбаума // *Revue des Études slaves.* 1985. LVII-1. 105—113.

<sup>20</sup> *Шкловский В. Б.* Поэзия и проза в кинематографе // *Поэтика кино* / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1927. С. 141.

<sup>21</sup> Ср. выдвигание этого же постулата в позднем труде Р. О. Якобсона (*Якобсон Р. О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии / *Poetics. Poetyka. Poэтика.* Warszawa, 1961. S. 397—417 (гл. «Грамматика и геометрия»), где поэтический текст рассматривается как стремящийся на выходе к установлению либо отмене топологической симметрии; ср. еще: *Шкловский В. Б.* О законах кино // *Русский современник.* 1924. № 1. С. 246.

<sup>22</sup> *Johnson A. L.* Jakobsonian Theory and Literary Semiotics: Toward a Generative Typology of the Text // *New Literary History.* 1982. XIV—1. P. 33—61.

<sup>23</sup> *Shapiro M.* Asymmetry. An Inquiry into Linguistic Structure of Poetry. Amsterdam e. a. 1976. P. 68.

<sup>24</sup> *Todorov Tz.* La quête du récit // *Todorov Tz. Poétique de la prose.* Paris, 1978. P. 144.

<sup>25</sup> Ср. понятие мотивировки, применявшееся формалистами (В. Б. Шкловским, Б. В. Томашевским, В. Я. Проппом) главным образом к

прозаическим текстам; см. подробно: *Hansen-Löve A.* Op. cit. S. 197—201, 309—310.

<sup>26</sup> *Todorov Tz.* Autour de la poésie // *Todorov Tz.* Les genres du discours. Paris, 1978. P. 99—131.

<sup>27</sup> *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington, 1978. P. 19.

<sup>28</sup> *Лотман Ю. М.* Замечания о структуре повествовательного текста // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 386, 384.

<sup>29</sup> Приведенное высказывание Ю. М. Лотмана сродни пониманию прозы Р. О. Якобсоном, который, указывая на этимологию этого слова (от лат. *provocars*), замечал, что она адекватно передает сущность прозаических словесных структур, развертывающихся по принципу линейной прогрессии (*Jakobson R., Pomorska K.* Poesie und Grammatik / Übers. von Brühmann. Frankfurt a. M., 1982. S. 69).

<sup>30</sup> *Greimas A.-J.* Pour une théorie du discours poétique // *Greimas A.-J.* Essais de sémiotique poétique. Paris, 1972. P. 12. Ср. некоторые другие стратификационные модели: *Lamb S. M.* Outline of Stratificational Grammar. Washington, 1966. Passim; *Мельчук И. А.* Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст». Семантика, синтаксис. М., 1974. С. 31—42; *Лотман М. Ю.* От составителя // Учебный материал по анализу поэтических текстов. Сост. и примеч. М. Ю. Лотмана. Таллин, 1982. С. 9—35; *Poythress V. S.* Hierarchy in Discourse Analysis: A Revision of Tagmemics // *Semiotica.* 1982. Vol. 40. № 12. P. 107—37.

<sup>31</sup> Здесь и далее народные лирические песни цитируются по: *Собольевский А. И.* Великорусские народные песни. Т. 1—7. СПб., 1895—1902.

<sup>32</sup> Ср.: *Григорьев В. П.* Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979. С. 286—290.

<sup>33</sup> *Тарановский К.* Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI—XIII вв. // *American Contributions to the Sixth International Congress of Slavists.* Prague, 1968. Vol. I. The Hague/Paris, 1968. P. 382—390.

<sup>34</sup> Ср.: *Топоров В. Н.* «Проглас» Константина Философа как образец старославянской поэзии // *Славянское и балканское языкознание. История литературных языков и письменности.* М., 1979. С. 35 сл.

<sup>35</sup> Ср. одновременную фонологическую-морфологическую-семическую организацию (типа: *прохожий* <...> *проходил*) в лирике Блока; примеры см.: *Кукушкина Е. Ю.* О предпосылках паронимии в лирике А. Блока // *Проблемы структурной лингвистики* 1979. М., 1981. С. 195 ff.

<sup>36</sup> *Jakobson R.* Linguistics and Poetics // *Style in Language* / Ed. by Sebeok T. A. New York/London, 1960. P. 358.

<sup>37</sup> Ср. замечания о недостаточной специфичности якобсоновского определения поэзии: *Ruwet N.* Limites de l'analyse linguistique en poétique // *Languages.* 1968. № 12. P. 56—62.

<sup>38</sup> Ср. наблюдение М. Л. Гаспарова: «Межсловесных связей в стихе

всюду меньше, чем в прозе...» (*Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М., 1981. С. 165*).

<sup>39</sup> Ср.: «Структуру поэтического текста можно рассматривать как результат взаимодействия абстрактной композиционной структуры, основанной на повторе сегментов, с языковой семантической структурой. Однако организация последней подчинена иным правилам, согласно которым повторение того же самого сегмента никакого вербального текста организовать не может» (*Золян С. Т. О принципах композиционной организации поэтического текста // Проблема структурной лингвистики 1983. М., 1986. С. 70*).

<sup>40</sup> Понятно, почему исследователи стихотворных текстов говорят о существовании именного и глагольного поэтических стилей; см., например: *Иванов Вяч. Вс. Проблема именного стиля в русской поэзии XX века // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V—VI. P. 277—287; Лотман М. Ю. Op. cit. С. 25—31/*

<sup>41</sup> Ср.: *Золян С. Т. О семантической структуре поэтического текста / Русский язык как объект структурно-типологического изучения в национальных республиках. Ереван, 1979. С. 37—38.*

<sup>42</sup> Совершенный вид глагола *сплакала* в сочетании *сплакала-рыдала* — следствие связности текста, остаточное явление, скрепляющее процитированный фрагмент песни с предшествовавшим ему:

Я до тех пор провожала,  
Где скончалась любовь;  
Где скончалась, распросалась,  
Слезно *сплакала* по ем.

<sup>43</sup> О соотношении несовершенного/совершенного вида, с одной стороны, и темы/ремы предложения, — с другой, см. подробно: *Гаспаров Б. М. О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте // Ученые записки Тартуского госуниверситета. Вып. 483. = Категория вида и ее функциональные связи. Вопросы русской аспектологии. Вып. IV. Тарту, 1979. С. 120.*

<sup>44</sup> О названных системах стихосложения см.: *Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 220; С. 398.*

<sup>45</sup> *Greimas A.-J. Op. cit. P. 7.*

<sup>46</sup> Здесь и далее сказки цитируются по: *Афанасьев А. Н. Народные русские сказки (1855—1863). Т. 1—3. М., 1957.*

<sup>47</sup> Ср. прямо противоположный нашему взгляду на прозаическую парадигматику/синтагматику: «The prose function projects the principle of contiguity from the axis of combination into the axis of selection. Contiguity is promoted to the constitutive device of selection...» (*Hammarberg G. A Reinterpretation of Tynjanov and Jakobson on Prose (with Some Thoughts on the Baxtin and Lotman Connection) // Language and Literary*

Theory. In Honor of Ladislav Matejka / Ed. by Stolz B. A., Titunik I. R., Doležel L. Ann Arbor/Michigan, 1984. P. 396).

<sup>48</sup> Григорович Д. В. Литературные воспоминания (1892—93). М., 1961. С. 84—85.

<sup>49</sup> Ср. анализ двух способов мышления, которые сводятся к формулам: «seul ce qui se ressemble diffère» / «seuls les différences se ressemblent» (*Deleuze G. Simulacre et philosophie antique // Deleuze G. Logique du sens. Paris, 1969. P. 292—324.*)

<sup>50</sup> Ср. замечание о неприуроченности «фразовых акцентов» только к именам либо только к глаголам в процессе исполнения сказки: Саука Л. Интонация в сказке // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 225.

<sup>51</sup> Ср. отрицание дуальности в структуре прозаического интонирования: *Mukařovský J. Intonace jako činiteľ básnického rytmu // Mukařovský J. M. Kapitoly z české poetiky. I. Praha, 1948. S. 182—183.* — О полемике вокруг этих идей см.: *Eagle H. The Czech Structuralist Debate on the Role of Intonation in Verse Structure // Sound, Sign and Meaning, Quinquagenary of the Prague Linguistics Circle / Ed. by Matejka L. Ann Arbor/Michigan, 1976. P. 523—524; Червенка М. «Фоническая линия» Мукарьжовского и интонационный анализ стиха // Russian Literature. 1982. XII—3. P. 227—266.*

## Комическое

<sup>1</sup> К проблеме соотношения эстетического и комического ср.: *Cohen J. Comique et poétique // Poétique. 1985. № 61. P. 49—61.*

<sup>2</sup> Ср.: *Смирнов И. П. Древнерусский смех и логика комического // Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII веков. = Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXII. Л., 1977. С. 305—318; Смирнов И. П. О барочном комизме // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 6. S. 5—15.*

<sup>3</sup> *Bergson H. Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris, 1938. P. 507.*

<sup>4</sup> Ср. особо тесную зависимость от этого источника в таких современных работах о комическом, как: *Dorfles G. Comico naturale e artificiale // Dorfles G. Artificio e natura. Torino, 1968. P. 97—116; McFadden G. Discovering the Comic. Princeton/New Jersey, 1982. P. 111 ff.*

<sup>5</sup> *Milner G. B. Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humor and Laughter // Semiotica. 1972. № 5. P. 3.*

<sup>6</sup> *Ritter J. Über das Lachen // Blätter für Deutsche Philosophie. 1940/41. Bd. 14. S. 10.*

<sup>7</sup> *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 15.*

<sup>8</sup> *Лихачев Д. С. Смех как «мировоззрение» // Лихачев Д. С., Пан-*

ченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976. С. 24.

<sup>9</sup> Ibid. С. 45.

<sup>10</sup> *Piddington R.* The Psychology of Laughter. A Study in Social Adaption. New York, 1963. P. 97.

<sup>11</sup> *Koestler A.* The Act of Creation. London, 1964. P. 95; ср.: *Auboin E.* Technique et psychologie du comique. Marseille, 1948. P. 21.

<sup>12</sup> *Olbrechts-Tyteca L.* Le comique du discours. Bruxelles, 1974. P. 321, 352.

<sup>13</sup> *Щеглов Ю. К.* Семиотический анализ одного типа юмора // Семиотика и информатика. Вып. 6: Грамматические и семантические проблемы. М., 1975. С. 169, 178; *Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. VII. Ч. 1. М., 1977. С. 14.

<sup>14</sup> *Stierle K.* Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie // *Stierle K.* Text als Handlung. München, 1975. S. 61; ср.: *Milner G. B.* Op. cit. P. 26 f.

<sup>15</sup> *Бахтин М. М.* Op. cit. С. 31 ff.

<sup>16</sup> Ibid. С. 14 сл.

<sup>17</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей. Саранск, 1973. С. 37—53; *Иванов Вяч. Вс.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений // Труды по знаковым системам. Вып. 8. Тарту, 1977. С. 45—64.

<sup>18</sup> *Thielicke H.* Das Lachen der Heiligen und Narren. Nachdenkliches über Witz und Humor. Freiburg, 1974. S. 63; ср. S. 72.

<sup>19</sup> *Gruner Ch. R.* Understanding Laughter. The Workings of Wit & Humor. Chicago, 1978. P. 114.

<sup>20</sup> О «готовых предметах» см. уже: *Жолковский А. К.* Deus ex machina // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967. С. 367—377.

<sup>21</sup> *Baudelaire Ch.* De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques // Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques. Paris, 1962. P. 254 сл.

<sup>22</sup> *Jauss H. R.* Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden // Poetik und Hermeneutik. / Hrsg. Preisendanz W., Warning R. Bd. VII. München, 1976. S. 107—109.

<sup>23</sup> *Kern E.* The Absolute Comic. New York, 1980. P. 8 ff.

<sup>24</sup> Концептуализация трагического, отчасти соответствующая выдвигаемой здесь концептуализации комического, была предпринята в: *Смирнов И. П.* Генеративный подход к категории трагического (на материале русской литературы XVII в.) // Wiener Slawistischer Almanach. 1979. Bd. 3. S. 5—26.

<sup>25</sup> *Gruner Ch. R.* Op. cit. P. 15.

<sup>26</sup> *Boston R.* An Anatomy of Laughter. London, 1974. P. 51 ff, здесь же литература вопроса.

<sup>27</sup> *Hirsch W.* Worüber lachen wir? Vom Geheimnis des Komischen. Heidelberg, 1963. S. 23.

- <sup>28</sup> Шеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста... С. 30—31.
- <sup>29</sup> Kant I. Kritik der Urteilskraft. § 54 // Immanuel Kants Werke / Hrsg. von Cassirer Ernst. Bd. 5. Berlin, 1914. S. 409.
- <sup>30</sup> См. особенно: *Monro D. H.* Argument of Humor. Melbourne, 1951. P. 45 ff, P. 147 ff.
- <sup>31</sup> *Swabey M. C.* Comic Laughter. A Philosophical Essay (1961). Archon Books, 1970. P. 115.
- <sup>32</sup> *Gruner Ch. R.* Op. cit. P. 7 f.
- <sup>33</sup> *Feinberg L.* The Secret of Humor. Amsterdam, 1978. P. 2 f.
- <sup>34</sup> *Schaeffer N.* The Art of Laughter. New York, 1981. P. 24.
- <sup>35</sup> *Swabey M. C.* Op. cit. P. 41.
- <sup>36</sup> *Пронн В. Я.* Проблемы смеха и комизма. М., 1976. С. 119.
- <sup>37</sup> *Stierle K.* Op. cit. S. 58—59, 74.
- <sup>38</sup> *Milner G. B.* Op. cit. P. 16 ff.
- <sup>39</sup> *Schelling F. W. J.* Philosophie der Kunst // F. W. J. Schelling. Ausgewählte Werke. Bd. 5. Darmstadt, 1966. S. 356.
- <sup>40</sup> Ср. о субъекте и объекте комических действий: *Stierle K.* Op. cit. S. 71.
- <sup>41</sup> См.: *Koestler A.* Op. cit. P. 82; *Milner G. B.* Op. cit. P. 20—21.
- <sup>42</sup> Анализируя примеры, мы не остановились на организации интрапараллелизма в комических текстах, поскольку он не обладает здесь специализированной формой (в чеховской новелле лжелекарства получают один за другим несколько героев; в «Качестве продукции» владельцу квартиры достается после отъезда постояльца вместе с порошком против блох белье иностранца; в анекдоте о Пикассо художник сообщает, что он часто фабрикует подделки, — тем самым конкретный случай сериализуется).
- <sup>43</sup> *Plessner H.* Lachen und Weinen // Plessner H. Philosophische Anthropologie. Frankfurt a. M., 1970. S. 74.
- <sup>44</sup> *Freud S.* Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905). Frankfurt a. M., 1958. S. 96.
- <sup>45</sup> Сказанным здесь далеко не исчерпывается теория смеха, которая требует выявления не только логики, но и функций смешного в процессе социальной коммуникации; ср. один из наиболее плодотворных социологических подходов к комическому: *Dupréel E.* Le problème sociologique du rire // Revue philosophique de la France et de l'Étranger. 1928. № 9 et 10. P. 218 ff.

### Короткие / (длинные) нарративы

- <sup>1</sup> *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.
- <sup>2</sup> *Dijk T. A. van.* Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einleitung / Übers. von Sauer Ch., Tübingen, 1980. S. 140. Данное здесь определение пове-

ствования репрезентативно для нарратологии наших дней — с теми или иными вариациями он встречается и у многих иных авторов; *Genette G.* (Figures II. Paris, 1969. P. 57—59) сводит своеобразие повествовательных акций в основном к их процессуальности, не вдаваясь в их семантику; *Greimas A.-J.* и *Courtes J.* дефинируют повествование как цепочку переходов от одних состояний к другим (The Cognitive Dimension of Narrative Discourse // New Literary History. 1976. Vol. VII. № 3. P. 447). Такое чересчур широкое, неконкретное, представление о нарративике вынуждает современных исследователей противопоставлять ее не столько лирике и драматике, сколько текстам дескриптивного плана; наиболее подробно это противопоставление проанализировано в: *Hamon Ph.* Introduction à l'analyse du descriptif. Paris, 1981.

<sup>3</sup> Ср. иные классификации коротких нарративов: *Петровский М.* Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики. Сборник статей / Под ред. Брюсова В. Я. М.; Л., 1925. С. 196 (где, наряду с «авантюжными» и «психологическими», вычленяются «новеллы личности»); *Реформатский А. А.* Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922. С. 5 сл.

<sup>4</sup> Этим далеко не исчерпывается прагматика сжатости в повествовательной литературе; подробнее о функциях краткости см.: *Hansen-Löve A. A.* Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung // Russische Erzählung... Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählungen im 19. und 20. Jahrhundert. / Hrsg. Grübel R. Amsterdam, 1984. S. 1—45.

<sup>5</sup> Ср. под этим углом зрения следующее различие жанров «Novelle»/«Kurzgeschichte»: «Während die Novelle eine lineare Handlung aufweist und auf einen Höhepunkt zu konstruiert ist, stellt die Kurzgeschichte meist ein Stück herausgerissenes Leben dar und teilt mit der "situatione" die flächige, statt in eine Richtung laufende Struktur, die netzhafte Verflechtung, statt der aufsteigenden und schaft abfallenden Kurve des Geschehens» (*Kilchenmann R. J.* Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung. Stuttgart e. a., 1967. S. 17).

<sup>6</sup> *Петровский М. А.* Морфология новеллы // Ars Poetica. Сборник статей / Под ред. М. А. Петровского. Вып. 1. М., 1927. С. 72 сл.

<sup>7</sup> Ср. несколько иную трактовку обрамляющего повествования в «Тысяче и одной ночи»: *Todorov Tz.* Poétique de la prose. Paris, 1971. P. 87.

<sup>8</sup> Ср. иные экспликации неожиданной концовки в коротких нарративах: *Б. В. Томашевский* (*Томашевский Б. В.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925. С. 193) понимает под обязательной в новелле маркированностью заключительной части введение новой темы, нарушающей ход изложения; *М. Л. Гаспаров* полагает, что внезапность разрешения сюжета в новеллах покоится на том, что они изображают такое действие, в котором «...поступок, официально не запрещенный, понимается как дозволенный» (*Гаспаров М. Л.* Колумбово яйцо и строение новеллы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 130 сл.).

<sup>9</sup> Об интуитивном восприятии историками литературы этого текста как романоподобного см.: *Смирнов И. П.* Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов = *Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4.* Wien, 1981. S. 62 ff.

<sup>10</sup> Ср. близкое к сказанному нами определение жанра «novella» (сюда относятся, например, «Смерть Ивана Ильича» или «Der Tod in Venedig») у Дж. Лейбовиц: «...the novella's repetitive structure results in an intensified resolution, as a consequence of having reexamined the problem...» (*Leibowitz J.* Narrative Purpose in the Novella. The Hague/Paris, 1974. P. 111). Ср. полемику вокруг этой книги: *Springer M. D.* Forms of the Modern Novella. Chicago/London, 1975. P. 4 ff; *Paine J. H.* Theory and Criticism of the Novella. Bonn, 1979. P. 66 ff; P. 105 ff.

<sup>11</sup> В постструктуралистских исследованиях новеллы обычно игнорируется своеобразие ее простейших акциональных слагаемых; по большей части новелла служит в постструктурализме образцом нарративики как таковой — ср.: *Todorov Tz.* Grammaire du Décaméron. The Hague/Paris, 1969. passim; ср. еще определение «minimal story» — единицы, которую Дж. Принс конституирует в качестве нарративной универсалии, равно встречающейся и в «простых», и в «сложных» историях: *Prince G.* A Grammar of Stories. An Introduction. The Hague/Paris, 1973. P. 20 ff.

<sup>12</sup> Ср. сходное с нашей моделью понимание романной тематической структуры как гомологии: Дж. Пиннелс различает «нормальную гомологию» (A:B как C:D) и ряд добавочных форм: «The form of the homology can be changed by adding negatives. There are three possibilities: (1) A is not to B as C is to D; (2) A is to B as C is not to D; and (3) A is not to B as C is not to D <...> Each of these formulas <...> corresponds to an important type of fiction, and further, these three types, together with the traditional novel, from what I take to be a complete classification of novel — length fiction» (*Pinnells J.* Style and Structure in the Novel. An Introduction. Heidelberg, 1983. P. 122—123). Наиболее спорно в приведенной классификации отождествление «традиционного романа» с «нормальной гомологией», коль скоро построение гомологий принадлежит к универсальным возможностям сознания.

<sup>13</sup> Интересно наблюдение Вяч. Вс. Иванова, который устанавливает для различных языков мира «...маркированный характер слов со значением “меньше”, противопоставляемых <...> немаркированным со значением “больше”» (*Иванов В. В.* Семантическая категория малости-величины в некоторых языках Африки и типологические параллели в других языках мира // Проблемы африканского языкознания. Типология. Компаративистика. Описание языков. М., 1972. С. 53 сл.

<sup>14</sup> Ср. диахронизацию отношения между короткими/длинными нарративами: «Малые повествовательные жанры <...>, с одной стороны, являются миниатюрными прообразами больших повествователь-



ных жанров, а с другой — прямо участвуют в их формировании» (*Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 168*).

## Послесловие

<sup>1</sup> См., например: *Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. Смирнов И. П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов = Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien, 1981; Смирнов И. П. О системно-диахроническом подходе к древнерусской культуре (ранний период) // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 5—61; Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры: ... → Реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ... Salzburg, 1982 и др.*

2. Что категории литературности и идентичности (но не автоидентичности) соприкасаются между собой, уже отмечалось о сь в дискуссиях по герменевтике: «Es ist <...> offenkundig, dass insbesondere die Literatur auch viele ihrer Themen aus Identitätsproblem zu ziehen vermag» (*Henrich D. «Identität». Begriffe, Probleme, Grenzen // Identität = Poetik und Hermeneutik / Hrsg. Marquard O., Stierle K. Bd. 8. München 1979. S. 184* (подчеркнуто автором); «Identitätstheoremen scheinen ästhetik-affin zu sein» (*Marquard O. Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz. Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion // Marquard O., Stierle K. Identität... S. 366*).

<sup>3</sup> Герой с неотчетливой или отсутствующей идентичностью — такая же «вечная» проблема литературы, как и персонаж, который борется за право владеть идентичностью. Относить первое к типичным проявлениям литературы лишь XX века было бы натяжкой; ср. это отнесение: *Todorov Tz. Reading as Construction // The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation / Ed. by Suleiman S. R. and Grosman I. Princeton, 1980. P. 81—82.*

<sup>4</sup> Это понятие заимствовано из: *Erikson E. H. Das Problem der Ich-Identität (1956) // Erikson E. H. Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze übers. von Hügel K. Frankfurt. a. M., 1973.*

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Аввакум (Петров) 52, 122, 124, 126, 217, 310  
Адамович Г. В. 7, 146  
Адрианова-Перетц В. П. 211  
Азадовский К. М. 211  
Азеф Е. Ф. 122  
Акундинов Т. 124, 125  
Алексей Михайлович, царь 127  
Аничков Е. В. 211  
Анненский И. Ф. 82—91, 104, 142, 190—192, 211, 214  
Аполлинер Г. 196  
Апресян Ю. Д. 211  
Арватов Б. И. 205  
Аристотель 5, 154  
Арутюнова Н. Д. 211  
Архимед 234  
Асеев Н. Н. 22, 113, 116, 117, 128, 132, 204, 206  
Аскольдов С. (Алексеев С. А.) 189, 211  
Афанасьев А. Н. 169, 180, 277, 281, 324  
Ахматова А. (Горенко А. А.) 21, 23, 25, 82, 84, 105, 188, 190, 201, 206, 207, 211, 213—215, 217, 218
- Баак И. ван (Ваак) 10, 319  
Бальмонт К. Д. 25, 192, 211  
Баратынский Е. А. (Боратынский) 83, 186  
Барт Р. (Barthes) 93, 183, 193, 219, 234, 314  
Бахтин М. М. 93, 98, 154, 211, 212, 228, 285, 286, 289, 318, 325, 326  
Белинский В. Г. 183  
Белобоцкий Я. (А. Х.) 120, 128, 202, 203, 212  
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 29, 39, 41, 66, 68, 71, 80, 102, 105, 113, 138, 184, 189, 192, 211, 219, 244, 316, 317, 320  
Бёме Я. 109, 118, 211  
Бергсон А. (Bergson) 235, 285, 315, 325  
Бисмарк О. фон 122  
Блок А. А. 22, 42, 57, 67—69, 71, 78, 89, 138, 183, 184, 192, 211, 213, 215, 216, 323  
Бобров С. П. 109, 118, 125, 128, 211  
Бодлер Ш. (Baudelaire) 196, 219, 326  
Бодрийяр Ж. 8  
Боккаччо Д. 222, 307, 329  
Больц Н. 9, 10  
Большаков К. А. 191, 192, 204, 211  
Боратынский Е. А. см. Баратынский Е. А.

\* Составил М. Д. Эльзон

Бородина А. В. 192  
Бостон Р. (Boston) 293, 326  
Браун М. (Brown) 234, 315  
Браун Р. М. (Brown) 195, 219  
Бремон К. 162, 168, 211  
Бродский И. А. 230  
Брюсов В. Я. 20, 29, 31, 38—40, 42, 52, 56, 67—69, 80, 105, 185, 187, 190, 192, 202, 211—213, 215, 328  
Бурлюк Д. Д. 130, 131, 133, 138, 196, 198, 199, 201, 205, 212  
Бурлюк Н. Д. 138, 197  
Буслаев Ф. И. 127  
Бушмин А. С. 5

Вагинов К. К. 146  
Валери П. (Valery) 206, 211, 220  
Величковский И. 118, 120, 122, 126, 133, 135, 201, 212  
Вельфлин Г. 212  
Ветловская В. Е. 212  
Виноградов В. В. 212  
Винокур Г. О. 110, 212  
Возин М.-Г. 197, 198  
Волошинов В. Н. 212, 318  
Выготский Л. С. 205

Гак В. Г. 212  
Галифе Г. 122  
Гаспаров Б. М. 212, 324  
Гаспаров М. Л. 66, 321, 324, 328  
Гафиз 6  
Гегель Г. В. Ф. 230  
Гесиод (Гезиод) 80  
Гете И. В. 79, 122, 239, 242, 243, 245, 248, 249, 251, 253, 256  
Гизетти А. А. 212  
Гинзбург Л. Я. 89, 190, 206, 212, 318  
Гиппиус В. В. 212  
Гиппиус З. Н. 7, 46, 186  
Гоббс Т. 206  
Гоголь Н. В. 121, 303, 306  
Гомер 80, 122  
Горнунг Б. В. 24, 212  
Горфункель А. Х. 212  
Готье Т. 140  
Гофман В. А. 213  
Гранер Ч. (Gruner) 290, 292, 295, 326, 327  
Греймас А.-Ж. (Greimas) 10, 36, 162, 178, 179, 208—210, 220, 268, 276, 323, 324, 328

- Григорович Д. В. 278, 279, 325  
Григорьев В. П. 323  
Гройс Б. 8—10, 315  
Грыгар М. (Grygar) 207, 318  
Гудзий Н. К. 29, 213  
Гумбрехт Х. (Gumbrecht) 233, 314  
Гумилев Н. С. 7, 27, 84, 140, 141, 143—145  
Гумилева А. А. см. Ахматова А.  
Гуревич А. Я. 213  
Гуро Е. Г. 113  
Гуссерль Э. (Husserl) 235, 315
- Данилов К. см. Кирша Данилов  
Данте Алигьери 215  
Декарт Р. 17, 133, 213  
Делёз Ж. (Deleuze) 8, 325  
Дёринг-Смирнова И. Р. 330  
Деррида Ж. (Derrida) 8, 220, 237, 319  
Джеймс Г. 187  
Джонсон А. Л. (Johnson) 265, 322  
Дийк Г. фон 302  
Дмитрий Ростовский (Туптало Д. С.) 137  
Добролюбов А. М. 21, 42, 46, 52—57, 61, 72, 79, 185, 186, 193, 194, 211, 213  
Домбровская М. 194  
Донн Д. (Donne) 200, 202, 220  
Достоевская А. Г. (Сниткина) 9  
Достоевский Ф. М. 9, 142, 177, 194, 212, 246, 305, 306, 309, 318  
Дружинин А. В. 315  
Дуганов Р. В. 213
- Евреинов Н. Н. 7, 112, 196, 214  
Епифаний 217  
Еремин И. П. 218  
Есенин С. А. 78, 126, 201, 213, 216
- Женетт Ж. (Genette) 32, 33, 220, 258, 319, 328  
Живов В. М. 213  
Жирмунский В. М. 20—24, 26, 183, 213, 260, 261, 264, 276, 320, 322  
Жолковский А. К. (Zholkovsky) 178, 209, 213, 290, 321, 326
- Заболоцкий Н. А. 15, 117, 188, 219  
Зак Л. С. 196, 217  
Зализняк А. А. 213  
Заратустра (Зороастр) 122  
Зелинский Ф. Ф. 198, 321

Зенкевич М. А. 144, 147

Золян С. Т. 274, 324

Зощенко М. М. 298, 305

Иван IV Васильевич 122

Иванов Вяч. Вс. 7, 8, 213, 214, 289, 315, 324, 326, 329

Иванов Вяч. И. 29, 41, 44, 57, 67, 68, 70—82, 102, 105, 138, 188, 189, 191, 214

Иванов Г. В. 7, 146

Иванов-Разумник (Иванов Р. В.) 68, 214

Игнатъев И. В. 123, 214

Игорь-Северянин см. Северянин И.

Изер В. (Iser) 246, 316, 317

Иоанн Креститель 122

Каменский В. В. 113, 131, 196, 201, 202, 204, 206, 214

Кант И. (Kant) 294, 295, 327

Кантор Г. 111

Карамзин Н. М. 303, 306, 307

Карнап Р. 207, 214

Керн Е. (Kern) 291, 326

Керцелли Л. Ф. 6

Кёстлер А. (Koestler) 286, 326, 327

Кирша Данилов 302, 310

Китон Б. 197

Киттлер Ф. 9, 10

Коневской И. (Ореус И. И.) 53, 186, 213, 214

Константин Философ 323

Корбюзье см. Ле Корбюзье

Косериу Э. 108, 214

Кох В. (Koch) 241, 315

Козн Ж. (Cohen) 262, 320, 325

Кристева Ю. (Kristeva) 182, 208, 221, 231

Кроче Б. 194

Крупп 122

Кручных А. Е. 23, 105, 116, 122, 123, 127, 128, 130, 137, 202, 204, 214

Кузмин М. А. 42, 105, 142, 143, 214

Кукушкина Е. Ю. 323

Кульбин Н. И. 112, 124, 214

Кьюджел Д. Л. 194

Лавренев Б. А. 304, 306

Лавров А. В. 320

Лакан Ж. 195

Ларин Б. А. 42, 155, 191, 214

Ле Корбюзье (Жаннере Ш. Э.) 198

- Левин-Стросс К. (Lévi-Strauss) 209, 219, 221, 317  
Левин Ю. И. 101, 193, 206, 214, 318, 319  
Лейбниц Г. В. 203  
Лейбовиц Д. (Лейбович; Leibowitz) 329  
Лекомцева М. И. 215  
Леонардо да Винчи 52, 212  
Лесков Н. С. 305  
Лившиц Б. К. 80, 106, 108, 125, 215  
Лиотар Ж.-Ф. (Lyotard) 316  
Липски Д. (Lipski) 318  
Лихачев Д. С. 6, 111, 184, 206, 207, 215, 285, 286, 326  
Лихачева В. Д. 215  
Лозинский М. Л. 144  
Локк Д. (Locke) 246, 316  
Лондон Д. (Гриффит Д.) 122  
Лосский Н. О. 7, 189, 215  
Лотман М. Ю. 323, 324  
Лотман Ю. М. 8, 27, 99, 194, 203, 213, 215, 233, 262, 266, 267, 314, 321—323, 325
- Майков Л. Н. 215  
Маклюэн Х. (McLuhan) 9  
Максимов Д. Е. 67, 185, 215  
Ман П. де 10  
Мандельштам О. Э. 36, 42, 84, 89, 139, 140, 142, 143, 145—148, 190, 193, 198, 206, 207, 212, 215, 217, 316  
Марголин Ю. А. 221  
Мардарий Хоныков (Хоников) 202  
Маринетти Ф. 108, 129  
Марк Аврелий 52  
Марков В. Ф. 106, 183, 221  
Матхаузер З. (Mathauzer) 114, 206, 215, 221  
Матхаузерова С. (Mathauzerova) 215, 221  
Маяковский В. В. 22, 23, 28, 53, 79—81, 89, 109, 110, 113—131, 134—138, 183, 187—191, 196, 197, 201—205, 212, 215, 218, 220, 221, 270, 324  
Медведев С. А. см. Сильвестр (Медведев)  
Мейерхольд В. Э. 129  
Мейлах М. Б. 215  
Мелетинский Е. М. 162, 215, 330  
Мельчук И. А. 323  
Мережковская З. Н. см. Гиппиус З. Н.  
Мережковский Д. С. 7, 42, 46—52, 59, 92  
Миллер Д. (Miller) 315  
Милнер Д. (Milner) 221, 285, 296, 315, 325—327  
Минц З. Г. 215, 216  
Моравски С. (Morawski) 195, 221

- Морозов А. А. 216  
Моррис Ч. У. (Morris) 9, 195, 196, 221  
Мукарович Я. (Mukařovský) 113, 222, 246, 316, 325
- Набоков В. В. 308  
Наполеон Бонапарт 116, 122  
Нарбут В. И. 147, 216  
Неклюдов С. Ю. 168, 216  
Нечаев В. И. 216  
Никитина Н. Н. 8  
Нильссон Н. О. (Nilsson) 131, 201, 222
- Овидий 122  
Одоевский В. Ф. 37, 216  
Одоевцева И. (Гейнике И. Г.) 7, 198, 216  
Олимпов К. (Фофанов К. К.) 129  
Ольбрехт-Тытеца Л. (Olbrechts-Tyteca) 286, 326  
Оманн Р. (Ohmann) 231, 232, 314  
Орлов В. Н. 216
- Панов М. В. 24, 26, 27, 183, 205, 216  
Панофски Э. 150  
Панченко А. М. 182, 203, 204, 216, 326  
Парщиков А. М. 8  
Паскаль Б. 200, 216  
Пастернак Б. Л. 22, 48, 60, 84, 117, 122, 123, 125, 126, 128, 133, 136, 184—186,  
190—194, 201, 202, 216, 220, 230, 308, 309  
Пекарский П. П. 216  
Петр I Великий 127, 216  
Петровский М. А. 307, 320, 328  
Петровский-Ситнианович С. см. Симеон Полоцкий  
Пешковский А. М. 260, 321  
Пиаже Ж. 209, 216  
Пиддингтон Р. (Piddington) 286, 326  
Пикассо П. 299, 327  
Пиннелс Д. (Pinnels) 329  
Пирс Ч. С. 7, 195  
Платон 9, 32, 208, 216  
Плесснер Х. (Plessner) 300, 327  
Погодин А. А. 196, 216  
Подольская И. И. 211  
Поливанов Е. Д. 260, 320  
Поморска К. (Pomorska) 29, 109, 116, 117, 191, 194, 216, 222, 262, 315, 320,  
323  
Пригов Д. А. 8

- Принс Д. (Prince) 319, 329  
Пропп В. Я. 159, 168, 169, 172, 174, 209, 216, 295, 317, 323, 327  
Пушкин А. С. 186, 194, 213, 217, 238, 239, 242—245, 248—253, 256, 302—306,  
315, 321, 322, 328  
Пфистер М. (Pfister) 319
- Рабле Ф. 325  
Радишев А. Н. 310  
Раймунд Люллий 208  
Ревзин И. И. 216  
Резанов В. И. 216  
Реформатский А. А. 328  
Риттер Й. (Ritter) 285, 325  
Риффатерр М. (Riffaterre) 266, 323  
Робинсон А. Н. 217  
Родченко А. М. 113  
Рожанский Л. Ш. 6, 7  
Розанов В. В. 217  
Ронен О. 206, 217  
Россиянский М., псевд. см. Зак Л. С.  
Ротшильд 122  
Руссэ Ж. (Rousset) 200, 204, 222
- С. Мехов, псевд. см. Зак Л. С.  
Савватий 125, 219  
Салтыков М. Е. (Щедрин) 212  
Сальмон А. 196  
Самсонов П. 134  
Саука Л. 325  
Свебей М. 294, 295  
Светоний 218  
Северянин И. (Логарев И. В.) 22, 42, 126, 204, 206, 217  
Сепир Э. 182  
Сервантес Сааведра М. де 136  
Сёрль Д. (Searle) 232, 314  
Сильвестр (Медведев) 134, 204  
Сильман Т. И. 318  
Симеон Полоцкий 120, 123, 126, 127, 130—132, 134, 135, 138, 202, 204, 215, 217  
Скрипиль М. О. 217  
Скрябин А. Н. 111  
Снежинский, психиатр 6  
Соболевский А. И. 271—275, 323  
Сова Л. З. 5, 182  
Солженицын А. И. 305, 310  
Соловьев В. С. 182, 183



- Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 30, 31, 57—67, 71, 80, 92, 113, 183—188, 203, 212—214, 217
- Сомов К. А. 185
- Соссюр Ф. де (Saussure) 18, 19, 32, 144, 184, 217
- Софронова Л. А. 217
- Софья Алексеевна, царевна 134
- Софья Власьевна, псевд. 6
- Спекторский Е. В. 217
- Стайн Г. (Stein) 241, 242, 315, 318
- Стейнер Д. (Steiner) 182, 222
- Степанов Н. Л. 218
- Тальвинг Е. (Tulving) 234, 315
- Тарановский К. Ф. (Tarapovsky) 217, 220, 271, 323
- Тилике Х. (Thielicke) 290, 326
- Тименчик Р. Д. 217
- Тодоров Цв. (Todorov) 33, 37, 155, 187, 194, 195, 201, 208, 231—233, 244, 266, 313, 314, 322, 323, 328—330
- Толстой Л. Н. 9, 99, 194, 240, 243, 245, 248—253, 257, 278, 304, 306, 315, 329
- Томашевский Б. В. 217, 229, 263—265, 276, 321—323, 328
- Топоров В. Н. 200, 214, 215, 218, 323
- Тренин В. В. 218
- Тургенев И. С. 9
- Тынянов Ю. Н. 35, 43, 44, 192, 218, 263—265, 276, 301, 314, 322, 325, 327
- Тютчев Ф. И. 187, 218
- Ульман С. 218
- Уорф Б. (Worf) 182, 222
- Успенский Б. А. 194, 213, 215, 218
- Фарино Е. 205, 218, 318
- Федоров А. В. 89, 211
- Федоров Н. Ф. 197, 218
- Фейнберг Л. (Feinberg) 220, 295, 327
- Фейс Р. 218
- Феодосий Косой 99
- Феофан Прокопович 123, 127, 137, 218
- Фонадь И. (Fonagy) 186, 220
- Фофанов К. К. см. Олимпов К.
- Фофанов К. М. 42
- Франк М. (Frank) 233, 314, 317
- Фреге Г. 207
- Фрейд З. (Freud) 195, 327
- Фрейденберг О. М. 195, 218
- Фриу К. (Frioux) 115, 220
- Фуко М. 8

Хальбвакс М. (Halbwachs) 246, 316  
Харджиев Н. И. 115, 183, 188, 204, 218  
Хворостинин И. 124  
Хирш В. (Hirsch) 293, 327  
Хлебников В. В. 22, 28, 42, 79, 80, 89, 105—113, 116, 118, 121—137, 185, 188,  
189, 195—206, 213—221  
Холодович А. 194, 218  
Хомский Н. (Chomsky) 159, 182, 218  
Хомяков А. С. 37, 218  
Хоников М. см. Мардарий Хоныков (Хоников)  
Хрисанф, псевд. см. Зак Л. С.

Цвейг С. 203  
Цветаева М. И. 22, 205, 218, 318  
Цумтор П. (Zumthor) 233, 245, 314

Чекрыгин В. Н. 197, 201  
Червенка М. 325  
Чернов И. А. 218  
Чернышевский Н. Г. 310  
Чехов А. П. 297, 304, 306, 320  
Чижевский Д. И. (Čiževskij) 7, 201, 218, 220  
Чуковский К. (Корнейчук Н. В.) 197, 219  
Чулков Г. И. 44, 74, 189, 192, 219

Шапиро М. (Shapiro) 266, 322  
Шапирштейн-Лерс Я. Е. см. Эльсберг Я. Е.  
Шекспир У. 136, 220  
Шеллинг Ф. В. И. (Schelling) 296, 327  
Шептаев Л. С. 219  
Шершеневич В. Г. 125, 191, 202, 219  
Шеффер Н. (Schaeffer) 295, 327  
Шишков А. С. 23  
Шкловский В. Б. 118, 132, 219, 265, 317, 322, 323  
Шпет Г. Г. 219  
Штирле К. (Stierle) 287, 296, 318, 326, 327, 330  
Шубин Э. А. 219  
Щеглов Ю. К. 209, 213, 286, 290, 294, 326, 327

«Эдик» см. Шубин Э. А.  
Эйзенштейн С. М. 201, 206  
Эйхенбаум Б. М. 20, 23—26, 43, 219, 264, 265, 277, 315, 322  
Эко У. (Eco) 231, 319  
Элиот Т. С. 200, 218  
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 29, 219

Эльсберг Я. Е. 219

Языков Н. М. 186

Якобсон Р. О. (Jakobson) 32, 33, 94, 110, 118, 121, 183, 191—195, 198, 199,  
219—221, 241, 273, 315, 320—325

Ярхо Б. И. 262, 320

Яусс Х. (Jauss) 291, 317, 326

Adorno T. 314

Agushi I. 146

Alexandresku S. A. 219

Angehrn E. 314

Auboin E. 326

Baak J. J. van см. Баак И. ван

Barley N. F. 219

Barthes R. см. Барт Р.

Baudelaire Ch. см. Бодлер Ш.

Bauman Z. 219

Bergson H. см. Бергсон А.

Bjorling F. 219

Boehm R. 315

Boon J. A. 219

Brown M. см. Браун М.

Brown R. M. см. Браун Р. М.

Bruehmann H. 315

Cassirer E. 327

Chabrole C. 219

Chafe W. L. 220

Chatman S. 314

Chomsky N. см. Хомский Н.

Cioran S. D. 219

Čiževskij D. см. Чижевский Д. И.

Clough T. R. 220

Courtes J. 328

Décaudin M. 220

Deleuze G. см. Делёз Ж.

Derrida J. см. Деррида Ж.

Dick E. S. 315

Dijk T. A. van 220, 321, 328

Dolezel L. 317, 321, 325

Donchin G. 220

Donne J. см. Донн Д.

Dorfles G. 325

Dubois J. 317

Dupréel E. 220, 327

Eagle H. 325

Eco U. см. Эко У.

Edeline F. 317

Eng J. van der 318

Erikson E. H. 330

Erlich V. 320

Faulkner W. 219

Feinberg L. E. см. Фейнберг Л.

Fillmore C. J. 220, 221

Fonagy I. см. Фонадь И.

Frank M. см. Франк М.

Freud S. см. Фрейд З.

Frioux C. см. Фриу К.

Garner R. 220

Genette G. см. Женетт Ж.

Genot G. 220

Greimas A.-J. см. Греймас А.-Ж.

Grosman I. 330

Grübel R. 229, 328

Gruner Ch. R. см. Гранер Ч.

Grygar M. см. Грыгар М.

Guillén C. 220

Gumbrecht H. см. Гумбрехт Х.

Halbwachs M. см. Хальбвакс М.

Halle M. 221

Hammarberg G. A. 324, 325

Hamon P. 328

Hansen-Löve A. A. 317, 320, 323, 328

Hempfer K. W. 318

Hendrics W. O. 220

Henrich D. 317, 330

Hirsch W. см. Хирш В.

Holk A. G. F. van 319

Hrabak J. 322

Hügel K. 330

Husserl E. см. Гуссерль Э.

Iser W. см. Изер В.  
Jakobson R. см. Якобсон Р. О.  
Jameson F. 221  
Jankowsky K. R. 315  
Jauss H. R. см. Яусс Х.  
Johnson A. L. см. Джонсон А. Л.  
  
Kahn E. 221  
Kant I. см. Кант И.  
Kayser W. 317  
Keenan E. L. 221  
Kern E. см. Керн Е.  
Kilchenmann R. J. 328  
Klinkenberg J. M. 317  
Koch W. A. см. Кох В.  
Koestler A. см. Кёстлер А.  
Köngas Maranda E. 221  
Kristeva J. см. Кристева Ю.  
Kugel J. L. 221  
  
Lachmann R. 317—319. 321  
Jamb S. M. 323  
Langendoen D. T. 220, 221  
Leibowitz J. см. Лейбовиц Д.  
Levenston E. A. 319  
Lévi-Strauss C. см. Леви-Стросс К.  
Levý J. 221  
Lipski J. M. см. Липски Д.  
Locke D. см. Локк Д.  
Lyotard J.-F. см. Лиотар Ж.-Ф.  
  
Marquard O. 318, 330  
Matejka L. 320, 321, 325  
Mathauzer Z. см. Матхаузер З.  
Mathauzerova S. см. Матхаузерова С.  
McFadden G. 325  
Metz C. 221  
Meyerowitz P. 319  
Mignolo W. D. 321  
Miller J. H. см. Миллер Д.  
Milner G. A. см. Милнер Д.  
Milner-Gualland R. R. 221  
Minguet Ph. 317  
Mohr H.-U. 316

Monro D. H. 327  
Morawski S. см. Моравски С.  
Morris C. W. см. Моррис Ч. У.  
Mukařovský J. см. Мукаржовски Я.

Nelson L. 222  
Nidditch P. H. 316  
Nilsson N. Å. см. Нильссон Н. О.

Ohmann R. см. Оманн Р.  
Olbrechts-Tyteca L. см. Ольбрехт-Тытеца Л.

Paine J. H. 329  
Pfister M. см. Пфистер М.  
Piddington R. см. Пиддингтон Р.  
Pinnels J. см. Пиннелс Д.  
Pittelkow R. 222  
Plessner H. см. Плесснер Х.  
Pomorska K. см. Поморска К.  
Poythress V. S. 323  
Preisendanz W. 326  
Prince G. A. см. Принс Д.

Riffaterre M. см. Риффатерр М.  
Ritter J. см. Риттер И.  
Rousset J. см. Руссэ Ж.  
Rudy S. 320  
Ruwet N. 323

Schaeffer N. см. Шеффер Н.  
Schelling F. W. J. см. Шеллинг Ф. В. И.  
Schmid W. 317, 319  
Schneider K. 315  
Searle J. R. см. Сёрль Д.  
Sebeok T. A. 220, 323  
Shambers R. 222  
Shands H. C. 222  
Shapiro M. см. Шапиро М.  
Sloterdijk P. 316  
Springer M. D. 329  
Stein G. см. Стайн Г.  
Steiner G. см. Стейнер Д.  
Stempel W. D. 320, 321  
Stierle K. см. Штирле К.  
Stolz B. A. 321, 325

Suleimann S. R. 330

Swabey M. C. 327

Taranovsky K. см. Тарановский К. Ф.

Thielicke H. см. Тилике Х.

Titunik I. R. 321, 325

Todorov Hr. 222

Todorov Tz. см. Тодоров Цв.

Tulving E. см. Тальвинг Е.

Valery P. см. Валери П.

Warning R. 316, 326

Warnke F. J. 222

Warren A. 229

Wellek R. 229

Wellmer A. 314

Worf B. L. см. Уорф Б.

Wosien M.-G. 222

Zholkovsky A. см. Жолковский А. К.

Zumthor P. см. Цумтор П.

# СОДЕРЖАНИЕ

МЕРСИ, СЕМИОЛОГИЯ .....	5
-------------------------	---

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ И ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

<i>ВВЕДЕНИЕ</i> .....	15
-----------------------	----

### *Глава 1*

ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ .....	18
---------------------------------------	----

### *Глава 2*

ТРАНСФОРМАЦИЯ СИМВОЛИЗМА .....	46
--------------------------------	----

### *Глава 3*

КЛАССЫ ТРОПОВ И СЕМАНТИЧЕСКИХ ФИГУР, ТИПОЛОГИЯ ТЕКСТОВ.....	92
---	----

### *Глава 4*

ВВЕДЕНИЕ В ПОСТСИМВОЛИЗМ .....	105
--------------------------------	-----

### *Заключение*

К ОСНОВАНИЯМ ДИАХРОННОЙ ПОЭТИКИ. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРЕССУПОЗИЦИИ .....	150
--	-----

### *Приложение*

ПРОБЛЕМЫ ПОРОЖДЕНИЯ СЕМАНТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ .....	157
---	-----

<i>ПРИМЕЧАНИЯ</i> .....	182
-------------------------	-----

## НА ПУТИ К ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>ПРЕДИСЛОВИЕ</i> .....	225
--------------------------	-----

## ПО ТУ СТОРОНУ ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА, ИЛИ МОЖНО ЛИ ДЕФИНИРОВАТЬ ЛИТЕРАТУРУ?

1. СНЯТАЯ ТЕОРЕТИЧНОСТЬ .....	228
2. ЭПИЗОДИЧЕСКАЯ/СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ .....	232



3. Удвоенная рекуррентность .....	235
4. Функция литературности .....	241
5. Исчезающий и появляющийся объект .....	245
6. Теория жанров и тотемизм .....	249
7. Литературные жанры (продолжение) .....	252

## ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА

1. Версоцентризм .....	258
2. Литература без родового признака? .....	261
3. «Вертикальная»/«горизонтальная» рекуррентность .....	265
4. Поэзия .....	266
5. Проза .....	275

## КОМИЧЕСКОЕ

1. Две предпосылки исследования комического .....	282
2. Структурный/референтный смех .....	283
3. Начальное отношение в комическом тексте .....	289
4. Безрезультатный результат .....	292
5. Упраздняющее себя сознание .....	297

## КОРОТКИЕ/(ДЛИННЫЕ) НАРРАТИВЫ

1. Длина текста и его смысл .....	299
2. Когда разные пути сходятся .....	301
3. Второй конец .....	305

<i>Послесловие</i> .....	309
--------------------------	-----

<i>Примечания</i> .....	312
-------------------------	-----

<i>Именной указатель</i> .....	329
--------------------------------	-----

И. П. Смирнов

Смысл как таковой — СПб.: Академический проект, 2001 — 352 с.

ISBN 5-7331-0187-3

Книга известного филолога, профессора Университета Констанц, И. П. Смирнова содержит две монографии: ставшую классической книгу «Художественный смысл и эволюция поэтических систем», представляющую из себя «попытку коцептуализировать историю культуры в терминах семиотики», а также книгу «На пути к теории литературы» — поиски новых методологических путей, отражение стремления автора противостоять «отказу современной мысли от теоретичности».

Переплет *Ю. С. Александрова*  
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*  
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*  
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 10.02.2001. Формат 60×90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.  
Усл. п. л. 22. Уч. изд. п. л. 20. Тираж 1000 экз. Заказ № 3977

Гуманитарное агентство "Академический проект"  
191002. Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в Академической типографии «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

