

Александр К. Жолковский, Юрий К. Щеглов

Поэтика выразительности

Сборник статей

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

А.К. ЖОЛКОВСКИЙ
Ю.К. ЩЕГЛОВ

ПОЭТИКА
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

СБОРНИК СТАТЕЙ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 2

W81. 1341 (2)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 2

(LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON A. HANSEN-LÖVE)

Wien 1980

Zusammengestellt von A.K. Žolkovskij
Redaktion: Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther
Herstellung der Druckvorlage: Tatiana Korelskaya

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

BANKVERBINDUNG

Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien (BLZ 20151),
Konto Nr. 701 323 115

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Zu beziehen über: Wiener Slawistischer Almanach, Institut
für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebigg.5

Bayerische
Staatsbibliothek
München

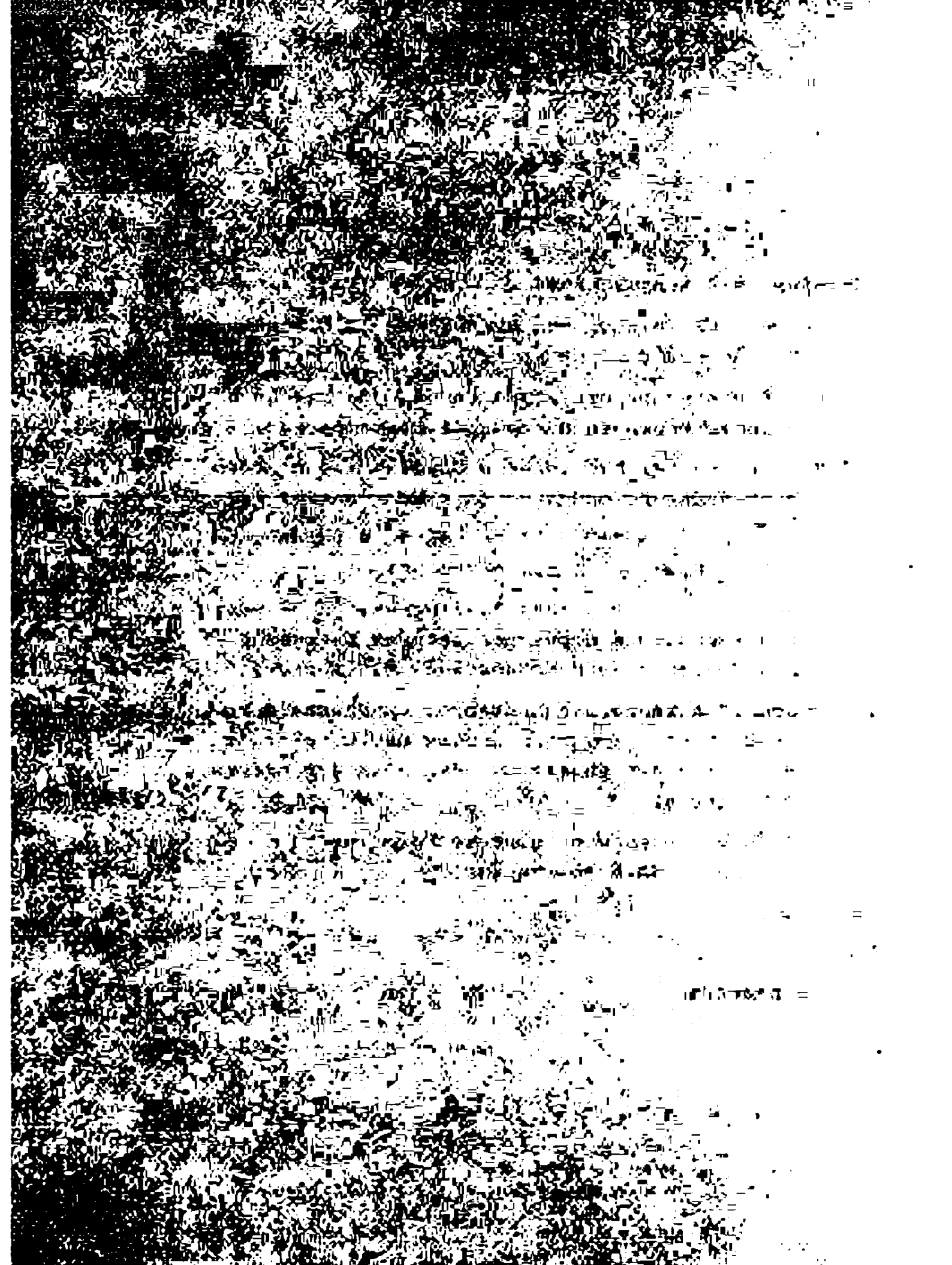
© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Alle Rechte vorbehalten

Моей жене Тане

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (А.К.Жолковский)	7
I. О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ (А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов)	13
II. Pun & Punishment: структура одной "убийственной" остроты Бертрана Рассела (А.К.Жолковский)	47
III. Тема и вариации. Пастернак и Окуджава: опыт сопоставительного описания (А.К.Жолковский)	61
IV. 'Превосходительный покой': об одном инвариантном мотиве Пушкина (А.К.Жолковский)	87
V. Выразительная конструкция "Затемнение" и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л.Н.Толстого (А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов)	115
VI. "Исповедь" Архипоэта Кельнского: глубинная и по- верхностная структуры поэтического текста на службе амбивалентной темы (А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов)	145
VII. Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак (А.К.Жолковский)	205
Библиография	245
Литература	252
Список сокращений	255



ПРЕДИСЛОВИЕ

Под этой обложкой собран ряд работ, объединенных именами авторов и единой теоретической установкой, но в остальном намеренно различных. Различных не только по материалу – поэзия (Архипоэт, Пушкин, Пастернак, Окуджава) и проза (Толстой), русская литература (Пушкин, Толстой, Пастернак) и западные авторы (Архипоэт, Бертран Рассел), средневековье (Архипоэт) и современность (Окуджава), литературная классика и явления, пограничные с не-литературой (рассказы для детей, паремии, примеры из евангельской истории, из кино, рекламные изображения, и т.п.), – но и по характеру делаемых обобщений. Семь статей, образующих сборник, имеют целью представить читателю основные типы исследований, которые определяются научной концепцией, выдвинутой авторами под названием модели "Тема – Приемы Выразительности – Текст", или, сокращенно, *поэтики выразительности*.

Напомним важнейшие понятия этой модели литературного competence.

Содержательный инвариант различных уровней и компонентов литературного текста (Т) называется его *темой* (θ). При этом текст есть *выразительное* воплощение темы, и его структура имеет вид *вывода* Т из θ на основе типовых преобразований – *приемов выразительности*. Темы – "невыразительны", они призваны фиксировать чистое содержание; приемы – "бессодержательны", они повышают выразительность, не меняя содержания.

Тематические инварианты, подвергаемые выразительным вариациям, могут констатироваться не только в пределах одного текста, но и в целом множестве текстов (Т). Например, – в таком, как произведения одного автора, обнаруживающие, как правило, значительное тематико-выразительное единство. Самый общий тематический инвариант такого множества Т называется *центральной инвариантной темой* данного автора ($\theta^{\tilde{T}}$), а результаты ее выразительной разработки (на основе ПВ), также инвариантные для Т, – *инвариантными мотивами* автора ($\tilde{M}_{инв}^{\tilde{T}} = \tilde{M}_{инв}^{АВТ}$). Вся система инвариантных тем, мотивов и дальнейших, более конкретных реализаций $\theta^{\tilde{T}}$ (вплоть до характерных для автора предметов, деталей, и т.п.), иерархически связанных друг с другом отношениями выразительности, называется *поэтическим миром* (ПМ) автора. ПМ – это как бы общая инвариантная часть выводов разных текстов, принадлежащих данному автору, некая общая тематико-выразительная грамматика всего корпуса его \tilde{T} . Аналогия с грамматикой уместна и в якобоновском смысле – набора сем, обязательных к выражению; как русский язык в любое предложение обязательно "вставляет" идеи числа, времени и т.д.,

так поэт в любое свое самое короткое стихотворение "на случай" обязательно вносит мотивы, характерные для его мироощущения.

Бегло охарактеризованная выше система понятий была развита в ряде работ общетеоретического характера. Прежде всего, это:

- Статья в *Вопросах литературы* (работа /8/), содержащая, наряду с полемическими выпадами по адресу обоих тогдашних лагерей ("традиционного" и "структурного"), первую программную декларацию принципов "порождающей поэтики" (лишь позднее переименованной авторами в модель "Тема $\xleftrightarrow{\text{ПВ}}$ Текст"); эта программа иллюстрировалась "имитацией порождения" фрагмента "Аукцион" из романа Ильфа и Петрова "Двенадцать стульев".

- Первый препринт серии "К описанию смысла связного текста" /12/ и последующие затем дополненные и переработанные варианты /12; 19; 20 (1); 23/ намеченного в нем обоснования и систематического изложения основных понятий модели: тема; темы I и II рода; проблема неоднозначности и "неуловимости" тем; ПВ; типы связи между темами и ПВ; вывод текста из темы и, обратно, "вычитание" ПВ из текста; словарь действительности и его предметная и орудийная сферы; инвариантный мотив; изложение сопровождалось разбором примеров из Свидия, Мольера, Конан Дойла, Ильфа и Петрова, Пастернака, Манделштама.

- Небольшая монография /22/, представляющая собой пока что наиболее полное изложение всех аспектов и компонентов модели; к кругу рассматриваемых текстов здесь добавились пословицы и поговорки, басни Крылова, лирика Пушкина, рассказ Аверченко, примеры из Шекспира, Л.Толстого, из режиссерской практики Мейерхольда и изобразительного искусства (индийская миниатюра, анализируемая по Эйзенштейну).

На наш взгляд, жанр подобных теоретико-пропагандистских деклараций не нуждается в дальнейшем развитии и во всяком случае - во включении в настоящий сборник. Интересующиеся могут обратиться к перечисленным публикациям.

Круг исследований, определяемых теоретическими установками модели "Тема $\xleftrightarrow{\text{ПВ}}$ Текст", довольно широк. Статьи, написанные за десять с лишним лет разработки и применения модели (см. *Библиографию* в конце книги), более или менее ясно очертили возможные типы исследовательской работы в рамках предложенного научного аппарата.

1. Прежде всего, это детальное изучение *отдельных приемов выразительности, а также их более сложных комбинаций*.^{*} Каждый прием имеет множество раз-

^{*}Краткую характеристику десяти элементарных ПВ (КОНКРЕТИЗАЦИЯ, УВЕЛИЧЕНИЕ, РАЗБИЕНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, ВАРЬИРОВАНИЕ, КОНТРАСТ, СОГЛАСОВАНИЕ, СОВМЕЩЕНИЕ, СОКРАЩЕНИЕ, ПОДАЧА) - определения, снабженные примерами, читатель найдет в начале статьи о ПВ ПРЕДВЕСТИЕ, открывающей сборник; подробнее о системе ПВ см. /22:32-52/.

новидностей, частных случаев и т.д., причем особый научный интерес представляет рассмотрение связей между определенным ПВ и теми темами, которые содержательно предрасполагают к его применению. Этой проблематике посвящен ряд работ, использующих самый широкий литературный и вне-литературный материал (Овидий, Петроний, Шекспир, Мольер, Гауфф, Парни, Гюго, Милкевич, Державин, Пушкин, Гоголь, Л.Толстой, Бунин, Аверченко, Зошенко, Тынянов, Ахматова, Пастернак, Манделштам, Цветаева, Хармс, строка из "Сказания о Борисе и Глебе", "Иван Грозный" Эйзенштейна, коммерческие западные фильмы, реклама шампуня, обертка печенья и грампластинки, плакат на железной дороге, "Азбука" Бенуа и мн. др.).

- Заметка о ПВ ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (ВАРЬИРОВАНИЕ) на материале некоторых текстов Овидия /7/.

- Третий препринт серии "К описанию смысла связного текста" /14/ - о ПВ КОНКР, УВЕЛ, ПОВТ, РАЗБ и КОНТР, - раздел которого о ВАР был далее развит в специальную статью /27/; и четвертый препринт /16/ - о ПОДАЧЕ и ее разновидностях (ПРЕПОДНЕСЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ, ОТКАЗ).

- Специальная статья о ПРЕДВЕСТИЯХ и ОТКАЗАХ в области рифмовки /41/ - на материале русской и французской поэзии.

- Приложения о некоторых комических фигурах (т.е. комбинациях ПВ, КОНКРЕТИЗИРУЮЩИХ определенную тему - тему 'осмеяния недоброкачественных объектов') к работе /31/ и раздел о фигурах в /54/.

- Разделы о специфических связях между темами и ПВ, в частности, о явлении КОНКРЕТИЗАЦИИ через ПВ в работах /11; 13; 22; 23; 27/.

В настоящем сборнике этот жанр представлен специальной статьей о ПРЕДВЕСТИИ - одном из видов ПВ ПОДАЧА, - развивающей положения соответствующего раздела работы /16/.

2. Следующий тип исследования - детальное описание *структуры отдельного текста* в виде вывода его из темы. Важнейшей задачей является в таком случае исчерпывающее объяснение, исходя из темы, всех особенностей и составляющих текста, которым должно быть найдено соответствующее место на том или ином из этапов маршрута $\theta \xleftrightarrow{\text{ПВ}} \Gamma$. В духе "порождающего описания" разобраны:

- Эпизод "Аукцион" из "Двенадцати стульев" /8/.
- Сомалийский рассказ "Испытание прорицателя" /9/.
- Эпизод из учебного фильма, разрабатывавшийся Эйзенштейном на занятиях со студентами ВГИК'а /10/.
- "Матрона из Эфеса" Петрония /11/.
- Максима № 313 Ларошфуко /13; 31/.
- Одна остроумная сомалийская поговорка /37/.

- Эпиграмма И.И.Дмитриева на врача /43/.

Требования полноты и формальности, особенно существенные для этого типа описаний, обычно толкают исследователя к сокращению объема рассматриваемого объекта: отсюда внимание к коротким и ультракоротким текстам - главе романа, новелле, пословице, афоризму, эпиграмме. Подобному микротексту посвящена и статья, включенная в сборник, - разбор одного mot Бертрана Рассела /50/.

3. Далее, возможно описание целого поэтического мира автора. Оно может не интересоваться его отдельными текстами, давая картину ПМ как бы с птичьего полета. Впрочем, в качестве корпуса \tilde{T} могут быть выбраны не все вообще произведения автора, а их определенная группа, объединяемая принадлежностью, скажем, к одному жанру или периоду творчества; такое сужение материала может компенсироваться повышением строгости описания. Ср., с одной стороны,

- более "обобщенные" характеристики поэтических миров Овидия /3; 56/, Пастернака /18; 24/, Пушкина /25; 44; 45/, Ахматовой /38/, Цветаевой /39; 40/, Окуджавы /42/, а с другой

- более "технические" описания инвариантной структуры новелл о Шерлоке Холмсе /15; 20 (2)/, ряда комедий Мольера /30 (1); 46/, восьми детских рассказов Л.Толстого /33; 48; 51/.

В сборнике специальной статьи такого типа нет; подробные описания двух ПМ - Архипоэта и Пастернака - читатель найдет в статьях /VI/ и /VII/.

4. Из общего описания ПМ можно выделить и сделать объектом изолированного рассмотрения *отдельный инвариантный мотив*. Все свойства, функции и случаи использования подобного объекта в текстах одного автора могут быть исследованы исчерпывающим образом (что облекает этот жанр статьи с двумя первыми); при этом все они рассматриваются исключительно в свете картины ПМ в целом. Так построена работа о мотиве окна у Пастернака /36/ и предлагаемая читателю статья о пушкинском мотиве 'превосходительного покоя'.

5. Описание тематико-выразительной структуры отдельного текста может учитывать его пронизанность инвариантами соответствующего ПМ. Такая комбинация исследовательских установок (типы 2 и 3) приводит к построению выводов, отражающих обречение темы (на пути $\theta \xleftrightarrow{ПВ} T$) целым рядом инвариантных мотивов. В связи с этим вводятся понятия локальной темы ($\theta_{лок}^T$), специфичной для данного текста и безотносительной к данному ПМ, и инвариантной темы текста ($\theta_{инв}^T$), дополняющей $\theta_{лок}^T$ до интегральной темы данного текста (θ^T) путем добавления к ней тех или иных $\tilde{M}_{инв}^T$. По этому принципу описаны

- Стихотворение Пастернака "Мейерхольдам" и фрагменты ряда других

образцов его лирики /18 (3); 26; 28/.

- "Я вас любил..." Пушкина /25 (2); 29; 35/.

- Строка о Сизифе, заслушавшемся Орфея, из "Метаморфоз" Овидия (X,44) /19; 20 (1)/.

- Стихотворение Виктора Гюго "Sur une barricade" из цикла "L'Année Terrible" /55/.

- Комедия Мольера "Г-н де Пурсоньяк" /30; 46/.

- Стихотворение Мандельштама "Я пью за военные астры..." /47/.

- Два любовных стихотворения Пастернака и два - Окуджавы /52/.

В предлагаемом сборнике этот тип описания представлен работами /VI/ и /VII/, посвященными "Исповеди" Архипоэта Кельнского и ряду текстов Пастернака.

6. Еще одно исследовательски интересное сочетание задач - изучение того, как *отдельный прием или конструкция* (объект описаний типа 1) ведет себя в контексте *определенного ПМ* (объекта типа 3). Первым опытом подобного исследования является включенная в сборник статья о "Затемнении" /49/. Эта конструкция рассматривается сначала на общелитературном материале, а затем - в рамках жесткой инвариантной структуры детских рассказов Л.Толстого.

Наконец, вывод Т из Θ в контексте ПМ (тип 5) может быть поставлен на службу сопоставительному описанию разных поэтических систем. Удобным объектом для сопоставления оказываются тексты разных авторов на одну и ту же локальную тему. Монографическое описание этих текстов подчиняется в таком случае задаче продемонстрировать, как общая $\Theta_{\text{лок}}$ обростает разными мотивами, характерными для разных ПМ.

Этот жанр исследования представлен сопоставительным описанием двух стихотворений Пастернака и двух - Окуджавы в настоящем сборнике.

Перечисленными семью работами, конечно, не исчерпываются ни теоретически мыслимые, ни даже практически испробованные пути исследования, подсказываемые моделью "Тема - Текст".

Так, еще один способ построения работы намечен в /21/, где в качестве объекта описания типа $\Theta \leftrightarrow T$ взята не какая-нибудь одна острота Остапа Бендера и не весь текст романа в целом, а корпус всех острот героя; ближе всего это, разумеется, к типу 3 - рассмотрен, так сказать, ПМ главного героя.

В работе /43/ вывод отдельного текста осложнен некоторым набором инвариантов, подлежащих интеграции в текст, что близко к описаниям типа 5; однако это инварианты не ПМ данного автора, а, так сказать, инварианты поэтического мира данного литературного жанра (эпиграммы).

Работы /17; 34/ и некоторые разделы в /14; 16; 27/ посвящены разработке еще одного аспекта модели - *инвентаризации характерных соответствий между*

тематическими элементами и составляющими текста. Эта инвентаризация производится чисто эмпирически - путем тщательного анализа художественных текстов в частности, в наиболее подробной работе этого типа - /34/ - рассматривается иконическая реализация тематических элементов в английских лириках, стихах Парни, Пушкина, Маяковского, Пастернака, анекдотах, кинофрагментах. В сущности, речь идет о составлении гигантского словаря элементарных КОНКРЕТИЗАЦИЯ (словаря действительности, см. /22; 23/), на который опирается грамматика выразительности, т.е. система ПВ.

Можно было бы указать и на другие возможные перспективы исследований, открываемые концепцией "Тема $\overset{\text{ПВ}}{\longleftrightarrow}$ Текст". Но вернемся к содержанию сборника. Библиография работ по поэтике выразительности включает более 50 работ и среди них несколько исследований монографического характера:

- Систематическое изложение концепции "Тема - Текст" /22/.
- Разбор "Я вас любил..." в контексте ПМ Пушкина в целом /25/.
- Вывод "Г-на де Пурсоньяка" в контексте ПМ Мольера /30/.
- Описание инвариантной глубинной и поверхностной структуры группы детских рассказов Л.Толстого на фоне его ПМ /33/.

Тем не менее столь основательное - и по объему, и по представительности - издание работ по поэтике выразительности, как предлагаемый сборник, предпринимается впервые. В этом заслуга редакции и лично Т.Ройтера и А.Хансен-Леве, которым авторы приносят свою глубочайшую и искреннюю благодарность.

А.К.ЖОЛКОВСКИЙ

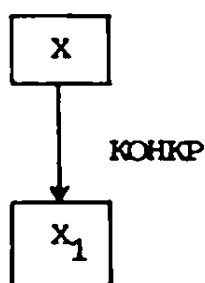
А.К.ЖОЛКОВСКИЙ - Ю.К.ЩЕГЛОВ

О ПРИЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПРЕДВЕСТИЕ

1. Вводные замечания.

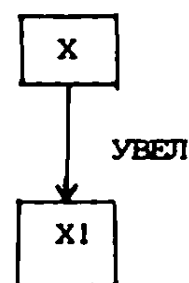
ПРЕДВЕСТИЕ - один из трех достаточно различных видов приема выразительности ПОДАЧА и может рассматриваться в одном ряду с элементарными ПВ. По этой причине, а также поскольку настоящая статья открывает сборник и как бы продолжает Предисловие, представляется целесообразным начать с краткого перечня элементарных ПВ, снабженного определениями и примерами.¹

1. РАЗВЕРТЫВАНИЕ, или КОНКРЕТИЗАЦИЯ (КОНКР) - замена элемента X на более конкретный и наглядный элемент X_1 , включающий все существенные свойства X-а плюс некоторое "приращение" a . Иначе говоря, КОНКР - это замена общего случая на частный, рода - на вид, вида - на индивидуальный экземпляр и т.п., см. рис.1.



$$X_1 = X + a.$$

Рис.1



$$X! = \text{увеличенный } X$$

Рис.2

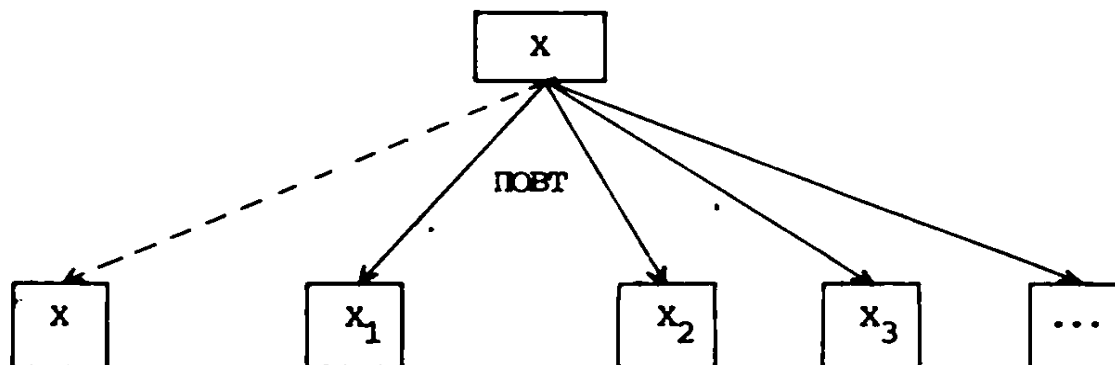
Примеры: 'вход' $\xrightarrow{\text{KONKР}}$ 'дверь'; 'прикосновение' $\xrightarrow{\text{KONKР}}$ 'объятия'; 'эгоцентризм' $\xrightarrow{\text{KONKР}}$ 'много внимания к себе, мало внимания к другим'.

Возможно РАЗВЕРТЫВАНИЕ элемента X по частям (почленное КОНКР): операция КОНКР применяется по отдельности к каждой части или аспекту X-а.

2. УВЕЛИЧЕНИЕ (УВЕЛ) - замена элемента X на элемент X!, превосходящий его в том или ином количественном аспекте (по размеру, степени, продолжительности и т.п.), см. рис.2.

Примеры: 'просить' $\xrightarrow{\text{УВЕЛ}}$ 'умолять'; 'измена' $\xrightarrow{\text{УВЕЛ}}$ 'измена с первым встречным'; 'длинный нос' $\xrightarrow{\text{УВЕЛ}}$ 'неправдоподобно длинный нос'.

3. ПОВТОРЕНИЕ (ПОВТ) - замена элемента X на серию элементов X, X_1, X_2, X_3, \dots , находящихся в отношении очевидного, хотя и приблизительного тождества, см. рис.3.



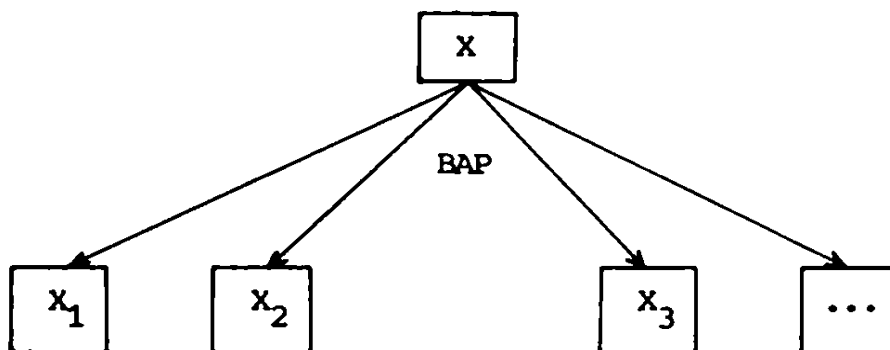
$$X = X_1 \approx X_2 \approx X_3 \dots$$

Рис.3

Примечание к рис.3. Здесь и далее перенос некоторого элемента без изменения на следующий этап вывода обозначается пунктирной стрелкой.

Примеры: 'дверь' $\xrightarrow{\text{ПОВТ}}$ '1-я дверь, 2-я дверь, 3-я дверь...'; 'испытание героя дарителем (в сказках)' $\xrightarrow{\text{ПОВТ}}$ '1-е испытание..., 2-е испытание..., 3-е испытание...'; 'лекарь (в комедиях Мольера)' $\xrightarrow{\text{ПОВТ}}$ '1-й лекарь, 2-й лекарь'.

4. ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, или ВАРЬИРОВАНИЕ, (ВАР) - замена элемента X на серию элементов X_1, X_2, X_3, \dots , из которых каждый является результатом РАЗВЕРТЫВАНИЯ (КОНКР) X -а и которые значительно (вплоть до контраста) отличаются друг от друга, см. рис.4.

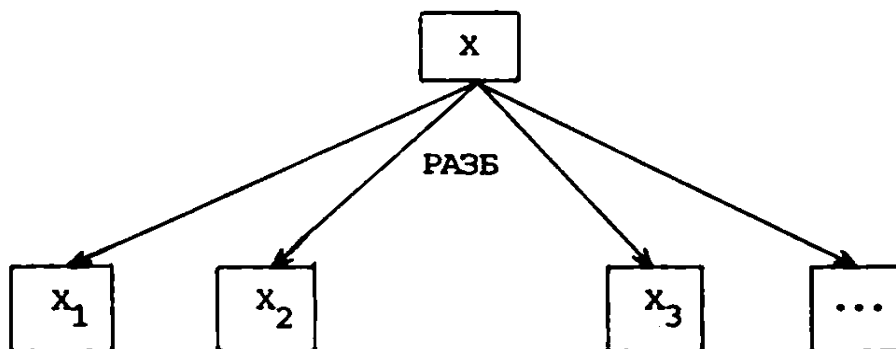


$$X_1, X_2, X_3 \dots - \text{"разные"}$$

Рис.4

Примеры: 'божество' $\xrightarrow{\text{ВАР}}$ 'изображения различных богов и идолов в монтажной фразе "Боги" ("Октябрь" Эйзенштейна)'; 'предмет современной бытовой техники' $\xrightarrow{\text{ВАР}}$ 'электробритва, мотоцикл, магнитофон, проигрыватель, ... (начало "Невинных чародеев" Анджея Вайды)'; 'прикосновение' $\xrightarrow{\text{ВАР}}$ 'объятия, нанесение раны'.

5. РАЗБИЕНИЕ (РАЗБ) - замена элемента X на серию элементов X_1, X_2, X_3, \dots , являющихся частями X-а, см. рис.5.



X_1, X_2, X_3, \dots - части X-а

Рис.5

Примеры: 'прием гостя' $\xrightarrow{\text{РАЗБ}}$ 'встреча, приветствие, усаживание к столу, беседа, ...'; 'слово в акrostихе' $\xrightarrow{\text{РАЗБ}}$ 'то же слово, выдаваемое по буквам'.

6. КОНТРАСТ (КОНТР) - замена элемента X на пару элементов X и АнтиX, находящихся между собой в отношении контраста (о/к) по некоторому признаку Q, см. рис.6.

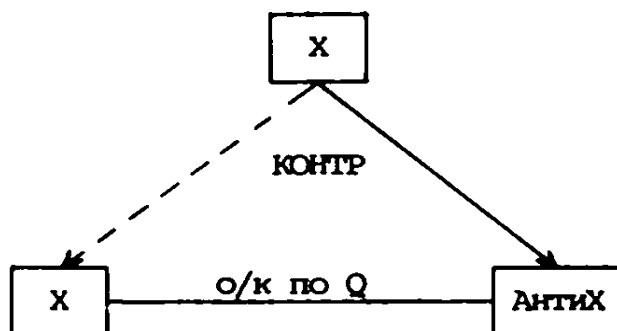
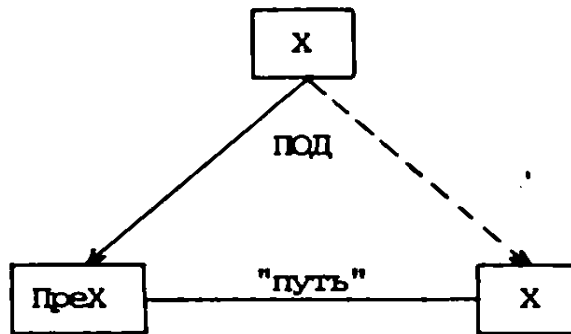


Рис.6

Примеры: 'смерть' $\xrightarrow{\text{КОНТР}}$ 'жизнь, смерть'; 'плохая память' $\xrightarrow{\text{КОНТР}}$ 'хорошая память, плохая память'; 'объятия' $\xrightarrow{\text{КОНТР}}$ 'нанесение раны, объятия'.

7. ПОДАЧА (ПОД) - замена элемента X на два (или более) элемента - $\text{Пре}X$ (или $\text{Пре}X_1, \text{Пре}X_2, \dots, \text{Пре}X_n$) и X , где $\text{Пре}X$ представляет собой "неполноценный" X и предшествует ему, так что от $\text{Пре}X$ -а к X -у прочерчивается некий "путь", см. рис.7.



$\text{Пре}X$ "раньше" и "меньше" X -а

Рис.7

Пример: 'всадник' $\xrightarrow{\text{ПОД}}$ 'пустынная дорога, потом всадник на дороге'.

8. СОГЛАСОВАНИЕ (СОГЛ) X -а с Y -ом по a - замена элемента X на элемент X_1 , который включает все существенные свойства X -а, но кроме того содержит свойство a , присущее некоторому элементу Y ; при этом Y не заменяется ничем и переносится на следующий этап вывода параллельно с X_1 , см. рис.8.

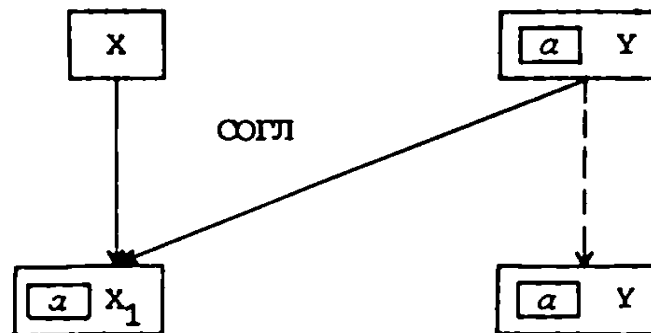
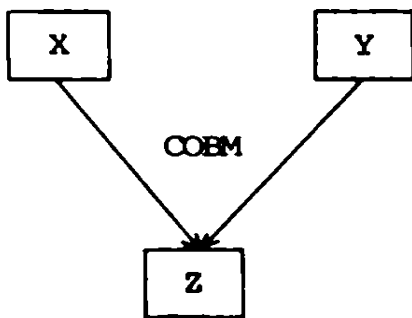


Рис.8

Примеры: 'прикосновения', 'любовь' $\xrightarrow{\text{СОГЛ}}$ 'объятия', 'любовь'; 'возглас, с целью задержать преследователей', 'преследователи - военные' $\xrightarrow{\text{СОГЛ}}$ 'выкрик: Стой!', 'преследователи - военные'.

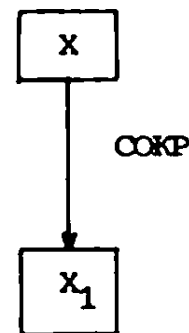
9. **СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ)** X-а с Y-ом - замена элементов X и Y на один элемент Z, включающий все существенные свойства X-а и Y-а, т.е. представляющий собой X и Y одновременно. Элемент Z может быть одним объектом или составной конструкцией, которая, однако, по своей "прочности", "устойчивости" приближается к одному объекту, см. рис.9.

Примеры: 'стол', 'смерть' $\xrightarrow{\text{СОВМ}}$ 'покойник на столе'; 'присутствие героя на месте действия (в сказках)', 'отсутствие героя' $\xrightarrow{\text{СОВМ}}$ 'присутствие героя на месте действия в превращенном виде (например, в облике птицы)'.



$$Z = X + Y$$

Рис.9



$$X_1 = X \text{ минус } X_2;$$

$$X_1, X_2 - \text{ части X-а}$$

Рис.10

10. **СОКРАЩЕНИЕ (СОКР)** - замена элемента X на его часть X_1 , по которой восстановим X, см. рис.10.

Примеры: 'мертвая акула, брюхо которой видно над водой (в рассказе Л.Толстого)' $\xrightarrow{\text{СОКР}}$ 'брюхо акулы, видимое над водой'; 'Сизиф перестал катить камень и сел на него отдыхать (в "Метаморфозах" Овидия)' $\xrightarrow{\text{СОКР}}$ 'Сизиф сел на свой камень'.

2. Общие замечания о ПОДАЧЕ и ПРЕДВЕСТИИ.

2.1.

Начнем с кратких пояснений ко всем основным компонентам определения ПВ ПОДАЧА и характеристики выразительных свойств ПОД.

2.1.1. Элемент X в общем случае выступает в натуральную величину, т.е. не подвергнутым ПВ УВЕЛ. Однако в ряде случаев в рамках ПОД удобно рассматривать и подготовку увеличенного X-а (сложный ПВ НАРАСТАНИЕ), см. ниже, п.5.3 .

2.1.2. Предшествование ПреX-а X-y (отношение 'раньше'). Поскольку мы говорим в

основном о литературе, то есть временном искусстве, то имеется в виду предшествование в тексте во времени; вероятно, некоторый аналог временному предшествованию может быть найден и в пространственных искусствах (например, порядок движения глаза при восприятии, заданный с помощью тех или иных объективных средств).²

2.1.3. *Неполноценность ПреХ-а* (отношение 'меньше'). ПреХ не является полноценным РАЗВЕРТЫВАНИЕМ той темы, которая развернута в Х, а представляет собой либо АнтиХ, либо отсутствие Х-а, либо слабое, "неявное" присутствие Х-а. В зависимости от того, какой из этих трех случаев имеет место, различаются соответственно три основные разновидности ПОДАЧИ: ОТКАЗ, ПРЕПОДНЕСЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ.

2.1.4. *"Путь"* от ПреХ-а к Х-у. Существенными являются, по крайней мере, два признака: (а) *характер осознания "пути"*: "прогрессивное" осознание, когда ПреХ воспринимается (сознательно или подсознательно) как прелюдия к Х-у и вызывает его ожидание; "регрессивное" когда лишь с появлением Х-а становится ясным, что ПреХ предвещал его; (б) *заполненность "пути"* - наличие/отсутствие промежуточных стадий между ПреХ-ом и Х-ом.

2.1.5. *Выразительная логика ПОДАЧИ* (общая для всех трех разновидностей) состоит в том, что некий существенный Х не дается читателю готовым, а возникает у него на глазах: читатель как бы вовлекается в процесс появления Х-а, так сказать, соучаствует в его создании. При этом отношение 'пути' связывает ПреХ(ы) и Х в четкую конструкцию, облегчающую и проясняющую построение.

2.2.

Прежде чем перейти непосредственно к ПРЕДВ, бегло охарактеризуем две другие разновидности ПОДАЧИ - ПРЕП и ОТК.

2.2.1. *ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ* называется такая ПОДАЧА Х-а, при которой ПреХ есть простое отсутствие Х-а, иными словами, ПРЕП - это ПОД "от нуля". Пример ПРЕП - конструкция 'собрание компании' (рис.11), типичная для произведений, где действует группа героев (таковы новеллы Конан Дойла, многие сказки, романы Дюма, "Хулио Хуренито" Эренбурга и т.д.).

Выразительный эффект ПРЕП сводится к выразительному эффекту ПОДАЧИ как таковой; вообще, ПРЕП - это самый "бедный" и неспецифический случай ПОДАЧИ.

2.2.2. *ОТКАЗОМ* называется такая ПОДАЧА, при которой ПреХ представляет собой АнтиХ, то есть это ПОД, дополненная КОНТРАСТОМ, откуда и соответствующий характер выразительных эффектов ОТКАЗА. Пример ОТКАЗА - в сцене из "Генриха IV" Шекспира, где ОТК подчеркивает θ_e = 'конфиденциальность разговора короля с



Рис.11

сыном': королевская приемная полна придворных, но сцена начинается со слов короля *Оставьте, господа, нас. Я и принц Должны поговорить без посторонних*, за которыми идет ремарка *Все, кроме короля и принца Генри, уходят* (рис.12).



Рис.12

Как при всякой ПОДАЧЕ, здесь прочерчивается "путь" к X-y (= tête-à-tête), возникающему на глазах у зрителя, причем - отличительная особенность ОТК - "путь" начинается из прямо противоположной точки (АнтиX = 'присутствие толпы посторонних').

2.2.3. Наконец, ПРЕДВЕСТИЕМ называется такая ПОДАЧА X-а, при которой ПреX представляет собой X в том или ином отношении *неполный*, незавершенный или урезанный (иногда это X, подвергшийся СОКРАЩЕНИЮ²). Пример: 'медный всадник вскачь преследует героя (в поэме Пушкина)' $\xrightarrow{\text{ПРЕДВ}}$ 'неподвижная статуя медного всадника с поднятыми копытами, потом медный всадник вскачь преследует героя'.

ПРЕДВ занимает в каком-то смысле срединное положение между ПРЕП, где ПреX

представляет собой "пустое место", и ОТК, где ПреХ, хотя и вполне осязаем, но противоположен Х-у. В случае ПРЕДВЕСТИЯ ПреХ – ненулевой и к тому же связанный с Х-ом прямой, а не обратной пропорцией. Если при ОТК "путь" расцвечен КОНТРАСТОМ, то при ПРЕДВ он трактован в духе ВАРЬИРОВАНИЯ и СОКРАЩЕНИЯ/УВЕЛИЧЕНИЯ. Впрочем, элементы КОНТР могут быть усмотрены и в ПРЕДВ (а также в ПРЕП) – мы имеем в виду так или иначе подчеркнутое различие между ПреХ-от и Х-ом по 'явности', 'заметности', 'величине', ..., короче говоря, по "полноценности" (в случае ПРЕП это противопоставление 'не-Х/Х').

В результате, ПРЕДВ оказывается наиболее типичным видом ПОДАЧИ. Круг выразительных возможностей ПРЕДВ включает, наряду со свойственными всякой ПОД эффектами вовлечения и конструктивной четкости, эффекты, вытекающие из отношений тождества, контраста и нарастания, что делает ПРЕДВЕСТИЕ одним из наиболее выразительных и распространенных приемов.

3. Основные параметры ПРЕДВ.

ПРЕДВЕСТИЕ выступает в множестве конкретных форм, и для того, чтобы заняться подробным рассмотрением его образцов, имеет смысл сформулировать ряд параметров, существенных для их характеристики. В общем, они представляют собой детализацию признаков, уже упоминавшихся в связи с ПОДАЧЕЙ (см. п.2.1), – тех, которыми определяется тип редукции Х-а в ПреХ-е, и тех, которыми определяется характер "пути" от ПреХ-а к Х-у.

3.1.

Редукция имеет целью создать "уменьшенный", "неполноценный" вариант Х-а. Есть два основных способа редукции – по величине и по положению в тексте.³ Разумеется, при образовании конкретного ПреХ-а возможно и СОВМЕЩЕНИЕ обоих способов.

А. Редукция по величине. Этот признак имеет целый ряд значений и подзначений. Назовем важнейшие:

(1) *Размер*: ПреХ может быть просто меньше Х-а.

(2) *Полнота/неполнота отображения*: независимо от того, насколько уменьшен Х в ПреХ-е, он может быть в нем отображен полностью, то есть сохраняя всю конфигурацию своих существенных черт, или частично, то есть в одной или нескольких отдельных чертах, не дающих цельного образа Х-а.

(3) *Реальность/ментальность* отображения Х-а в ПреХ-е. В первом случае ПреХ, как и Х, есть событие или факт "реального" плана, то есть изображается как происходящий в действительности; во втором случае ПреХ есть, в отличие от

X-а, некоторый "ментальный" объект, например, сон, мечта, чьи-то слова, события во вставном рассказе, песне и т.п.

(4) *Наличие валентности* на X: ПреX – ситуация, в которой ощущается отсутствие X-а, его нехватка. Данный признак, по сути дела, есть особая комбинация двух предыдущих: в целом, X представлен в ПреX-е полностью, но часть дана реально, а часть – ментально, в виде потребности в X-е, валентности на X.

(5) *Заметность/незаметность* ПреX-а: перечисленные и прочие возможные способы редукции по величине могут приводить к полной неосознаваемости ПреX-а как отдельного объекта или факта. (Разумеется, этот параметр находится в определенной связи с аналогичной характеристикой "пути" к X-у – признаком (7) .)

Б. *Редукция по положению*. Этот признак, как правило, выступает в сочетании с одновременной редукцией по величине, однако, в теоретических целях следует иметь в виду полную взаимнезависимость двух типов редукции; иначе говоря – представлять себе ПреX, не уступающий X-у по размеру, полноте, "реальности" и т.п., и неполноценный исключительно ввиду постановки в "слабую" позицию.

(6) *Понижение в ранге*: ПреX занимает второстепенное положение относительно X-а в художественной конструкции. Характерные случаи: X на материале главного персонажа, ПреX – второстепенного; X – в основной сюжетной линии, ПреX – в побочной линии, в прологе, реплике, и т.д.; X – применительно к человеку, ПреX – к вещи, животному (обычно играющим служебную роль в художественной конструкции); X – в предметной сфере, ПреX – в орудийной; наконец, просто: X в какой-то одной линии, сфере, позиции и т.п., а ПреX – в другой, удаленной от первой и потому как бы в перспективном уменьшении по сравнению с X-ом (при взгляде с точки зрения X-а). Этот последний случай 'понижения в ранге' связан с (8) – одной из характеристик "пути" от ПреX-а к X-у, к каковым мы и переходим.

3.2.

Характер "пути" определяет эффект, производимый конструкцией ПреX(ы) – X в целом. Параметры этой группы в принципе взаимнезависимы, но часто взаимодействуют друг с другом. Во многих отношениях эти характеристики "пути" напоминают признаки редукции X-а в ПреX-е; отличия связаны со свойствами "пути" как некой конструкции.

А. *Способ существования "пути"* характеризуется двумя признаками.

(7) *Осознаваемость/неосознаваемость*: либо X рано или поздно воспринимается читателем как в некотором роде то же, что X, либо же эта связь остается неосознанной. Данный признак напоминает параметр (5) и связан с ним – "путь"

может осознаваться только если замечен сам ПреХ, а также с (9) – осознание может быть либо прогрессивным, либо регрессивным.

(8) *Реальность/фигуральность "пути"*: ПреХ может быть либо первым звеном в цепи событий, реально ведущих к Х-у, либо служить сугубо ментальным прообразом Х-а, намекающим на него, но никак не готовящим его реальное появление. Данный параметр очевидным образом напоминает признак (3) 'редукция через ментальность' и часто бывает связан с (6) 'понижением ранга' – ПреХ, располагающийся в иной сфере, нежели Х, как правило, не может претендовать на причинную связь с Х-ом.⁴ Определенная связь имеется у (8) и с (7) : реальный "путь" редко остается неосознанным и, наоборот, фигуральная связь между ПреХ-ом и Х-ом может даваться без расчета на осознание.

Б. *Направление восприятия.*

(9) *Прогрессивность/регрессивность* связи между ПреХ-ом и Х-ом: в первом случае ПреХ сразу же воспринимается как прелюдия к Х-у и заставляет ожидать его появления, во втором связь устанавливается задним числом – лишь по предъявлении Х-а "вспоминается", что ПреХ уже ПРЕДВЕСТИЛ его. Следует особо подчеркнуть принципиальную независимость данного признака от (7) 'осознаваемости' "пути": как регрессивное, так и прогрессивное восприятия связи ПреХ – Х может быть неосознанным; например, при подготовке финальной рифмы даже реальные и притом прогрессивные ПРЕДВЕСТИЯ могут вовсе не осознаваться средним читателем. Но разумеется, в большинстве случаев, в особенности в сюжетных конструкциях, прогрессивным или регрессивным бывает именно осознание.

Из других параметров ПРЕДВ (помимо (7)), данный признак связан: с (4) 'валентностью', без которой прогрессивное осознание невозможно, и с (10) 'определенностью ожидания' Х-а, которая невозможна без 'прогрессивности'.

Аналогий среди типов редукции данный "векторный" параметр, естественно, не имеет. Стоит отметить сходство регрессивного осознания с конструкцией ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (одной из сложных комбинаций ПВ, основанной на технике ОТКАЗА, т.е. контрастной разновидности ПОДАЧИ): при регрессивном осознании, помимо отношения 'тождества' между ПреХ-ом и Х-ом, работает и отношение контраста по 'явности/неявности' этого тождества.

В. *Интенсивность "пути"* – таким общим названием можно объединить последние три параметра.

(10) *Определенность/неопределенность*, с которой ПреХ заставляет ожидать появления Х-а в некоторой точке текста. 'Определенность' естественно связана с (4) 'валентностью' и (9) 'прогрессивностью'.

(11) *Количество* ПреХ-ов может колебаться от одного до значительного

множества отчасти сходен с (11) параметр (1) 'размер'.

(12) *Разрозненность/встроенность*: ПреХ-ы, если их несколько (отсюда связь с (11) 'количеством'), могут быть либо совершенно разнородными, никак не организованными, либо связанными в единую цепь, ведущую, часто с нарастанием, к Х-у. Во втором случае естественна связь с (5) 'заметностью' ПреХ-ов, (7) 'осознанностью' "пути", (9) 'прогрессивностью' и даже с (10) 'определенностью' ожидания Х-а. Из характеристик редукции данный признак напоминает (2) : 'встроенность' в линию это своего рода проекция 'полноты' на материал "пути" - "путь" предстает как сплошь заполненный ПреХ-ами.

4. Примеры ПРЕДВЕСТИЙ.

4.1.

Многочисленны комбинации ПРЕДВ с другими приемами, а также явления, пограничные между ПРЕДВ и сходными с ним ПВ. Начать, однако, имеет смысл с разбора случаев ПРЕДВ в чистом виде.

4.1.1. В фильме Эйзенштейна "Броненосец Потемкин" имеется деталь, впервые замеченная немецким психологом Г.Заксом и позднее прокомментированная самим Эйзенштейном. Она состоит в том, что один из матросов, стоящих в строю, при виде проносимого брезента поворачивает голову и провожает его взглядом. Эйзенштейн пишет: "Доктор Закс правильно заметил, что в этом движении уже есть как бы собранная в зерно, в фокусе, сцена будущего возмущения, потому что матрос, стоящий в строю, не имеет права поворачивать голову... Случай с поворотом головы эмоционально воспринимался несомненно большинством зрителей (если не всеми). Но вряд ли хоть один из них сумел бы сформулировать, что в этом наклоне головы он предвидел, как разойдутся мятежные ряды матросов. Чтобы перевести это движение в сознательную формулировку, должен был им заняться доктор Закс, и то в специальном исследовании, и то будучи еще психоаналитиком, то есть специалистом по учету неосознаваемых процессов... Скажу больше. И автор... делал эту сцену тоже, не планируя ее форшлагом (то есть ПРЕДВЕСТИЕМ - А.Ж., Ю.И), а чисто эмоционально ощущая ее необходимость" /Эйзенштейн, IV:294-303/.

В терминах параметров, введенных в п.3, данное ПРЕДВ может быть охарактеризовано следующим образом. Применена редукция по размеру (1), но ПреХ отображает Х достаточно полно (2), - так как содержит обе существенные черты кульминационных сцен фильма: (а) отказ от подчинения существующему порядку; (б) солидарность с "братьями" (в эпизоде с поворотом головы она выражается в том, что матрос не остается безучастным к судьбе расстреливаемых товарищей).⁵ Отображение Х-а в ПреХ-е является реальным, а не ментальным (3). Никакой валент-

ности (4) на X данный ПреХ не имеет. Сам по себе ПреХ заметен (5), ср. слова Эйзенштейна об эмоциональном восприятии этого поворота головы зрителями. 'Понижения в ранге' (6) здесь, пожалуй, нет (матрос – один из будущих участников восстания, а индивидуальных героев в фильме нет). Связь ПреХ-а с X-ом остается неосознанной (7); ее можно считать реальной (8) – поворот головы первое из проявлений неподчинения (хотя фабульно цепь событий, ведущая от ПреХ-а к X-у, и не разыграна). Восприятие "пути", по-видимому, прогрессивно (9) – скорее поворот головы подсознательно отмечается как первое нарушение строя, чем мятеж подсознательно возвращает зрителя к повороту головы. Никакой определенности создания (10), конечно, нет; какое-то число других ПреХ-ов (11) за поворотом головы следует и они выстраиваются в линию (12), завершающуюся открытым неповиновением – отказом стрелять в братьев.

Пример из "Броненосца Потемкина" особенно интересен сочетанием заметности и реальности ПреХ-а и прогрессивности и реальности "пути" с неосознанием этого "пути".

4.1.2. Подсознательное действие ПРЕДВ особенно характерно для строения фонетического уровня стиха. ПРЕДВ выражается, например, в том, что звуки и звукосочетания, входящие в состав X-а (скажем, ключевого слова или целой финальной строки), порознь накапливаются в предыдущих строках.

Это явление рассматривается Л.С.Сальяном /1971:108/ в рамках интересующей его "физиологии эмоционально-эстетических процессов". В качестве примера исследователь приводит отрывок из письма Онегина Татьяне, кульминацией которого, по его мнению, являются слова *Что с вами днем УВИЖУСЬ Я*. Он показывает, что в предыдущих четырех стихах постепенно накапливаются фонетические составляющие подчеркнутых слов ... *И так УЖ тягостны они / Я знаю: век УЖ мой Измерен, / Но, чтоб продлилась ЖИЗНЬ моя, / Я утром должен быть УВерен, / Что с вами днем УВИЖУСЬ Я*. Очевидно, что это и подобные ПРЕДВЕСТИЯ большинством читателей не осознаются (7) ни прогрессивно, ни регрессивно, хотя и усиливают восприятие кульминационного слова (такое усиление Л.С.Сальян называет "подпороговым суммированием"). В той же работе приводится еще один пример из "Евгения Онегина", где в эпизоде дуэли кульминационное слово *ВЫСТРЕЛИЛ* аналогично подготовлено звуковыми сочетаниями *СТ* и *СТ-Л*, которыми насыщены предыдущие шесть стихов. Обратим внимание на значительное конструктивное сходство таких фонетических ПРЕДВ с сюжетными ПРЕДВ типа *clues* в детективной новелле, которые подобным же образом заблаговременно рассредоточиваются по тексту. Отличие состоит в том, что *clues* это ПреХ-ы, осознаваемые, по крайней мере, регрессивно (9). Впрочем, осознаваемыми могут быть и фонетические ПРЕДВ – если они подаются не так замаскированно, как у Пушкина, а более открыто.⁶ С другой стороны, неосознавае-

ыми могут оставаться и семантические и лексические ПРЕДВ.

4.1.3. По тонкому наблюдению А.Слонимского /1922:174/, в "Пиковой даме" Пушкина есть место, которое можно считать ПРЕДВЕСТИЕМ магического набора из трех карт, сообщаемого Германну призраком графини в гл.V (тройка - семерка - туз). В гл.II Германн мечтает о том, чтобы узнать три карты, приносящие выигрыш. "Почему ж не попробовать своего счастья?... Представиться ей... пожалуй, сделаться ее любовником; но на все это требуется время, а ей восемьдесят семь лет; она может умереть через неделю, через два дня!... Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал...". Мотив 'тройки' представлен здесь в слове *утроит*, а мотив 'семерки' - в словах *восемьдесят семь*, *через неделю* и *усмерит*. Здесь мы имеем дело с примером такого ПреХ-а, который не только не связывается в сознании читателя с Х-ом (для этого потребовалось внимательное чтение текста исследователем) (7), но, по-видимому, и сам по себе проходит незамеченным (вряд ли, пересказывая эту сцену, рядовой читатель сохранит цифры *три* и *семь*) (5).

4.1.4. ПРЕДВЕСТИЯ, искусно вплетаемые в ткань текста и не рассчитанные на какое бы то ни было - прогрессивное или регрессивное - осознание читателем (во всяком случае, при однократном прочтении), по-видимому, вообще типичны для Пушкина.

Об этом говорит, в частности, такой пример из "Евгения Онегина". Стихи *Она /Татьяна/ сидела у стола С блестящей Ниной Воронскою, Сей Клеопатрою Невы: И, верно б, согласилась вы, Что Нина мраморной красою Затмить соседку не могла, Хоть ослепительна была* (гл.8, XVI) имеют ПРЕДВ в гл.5, XXVII: *Мех ветхих песен альманаха Был напечатан сей куплет; Трике, догадливый поэт, На свет явил его из праха, И смело - вместо belle Nina Поставил belle Tatiana*. В обоих случаях Татьяна "вытесняет" Нину, занимающую некое кодифицированное, "освященное" положение в некоторой устоявшейся системе. В гл.5 это происходит в ментальном плане, а в гл.8 - в реальном (3). В обоих случаях выражается тема предпочтения, отдаваемого "естественной", нетрадиционной Татьяне перед канонизированными типами героинь и имен (ср. *Впервые именован таким Страница нежные романа Мы своеволью освятим*, гл.2, XXIV).

Любовь к таким глубоко запрятанным соответствиям между отдельными далеко отстоящими друг от друга точками текста - одно из проявлений филигранности пушкинского стиля, требующей многократного чтения и тщательного разглядывания. Не исключено, что некоторые из украшений подобного рода вообще предназначаются художником для того, чтобы любоваться ими наедине с собой.

4.1.5. Впрочем у Пушкина есть и более слышимые ПРЕДВ. В "Медном всаднике"

строчки *Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта?* являются ПРЕДВ кульминационной сцены погони всадника за Евгением.⁷ Отображение является меньшим, чем X (1) – скаканье происходит на месте, неполним (2), так как отсутствует вся линия преследования и подавления личности, предсказывается лишь элемент 'движение конной статуи'. Помимо неполноты отображения, редукция осуществлена за счет (3) ментальности движения в тексте обращения поэта к статуе (последующее 'скаканье', хотя, возможно, и есть плод большого воображения героя, тем не менее "реально", поскольку реальностью является во всяком случае сознание Евгения) и за счет понижения в ранге (6) путем включения ПреХ-а в линию авторских риторических отступлений (обращений к Петербургу и его памятникам), а не в сюжетную линию Евгения (хотя, впрочем, в "Медном всаднике" отступления, пожалуй, играют не меньшую роль, чем сюжет); во всяком случае перенос в другую линию делает ПреХ фигуральным, а не реальным (8) и затрудняет осознание его связи с X-ом. Сама по себе эта деталь, бесспорно, заметна (5), лежит в осознаваемой сфере; прогрессивное осознание ее как ПреХ-а исключается, регрессивное же – во всяком случае некоторыми, особенно чуткими читателями (ср. Якобсон 1973:181), – возможно (9).

4.1.6. В комедии Мольера Тартюф, при первом появлении на сцене, заметив, что он не один, притворно говорит слуге: *Ноль будут спрашивать, то я пошел в тюрьму, Снести летку скудную поверженним во тьму* (пер. М.Лозинского). В конце комедии разоблаченного Тартюфа уводят в тюрьму.

ПреХ является неполним отображением X-а (2), так как в нем отсутствует такой существенный элемент, как наказание Тартюфа (Тартюф уверяет, что он пойдет в тюрьму, но не в качестве заключенного, а в качестве благотворителя). Заметим, что в данном случае необходимое для всякого ПРЕДВЕСТИЯ внешнее сходство ПреХ-а с X-ом (отправляется в тюрьму) дополняется КОНТРАСТОМ между функциями этого ухода в тюрьму (в ПреХ-е Тартюф – покровитель арестантов, в X-е – арестант).⁸ Отображение X-а в ПреХ-е является ментальным (в ПреХ-е Тартюф лишь на словах идет в тюрьму) (3). Обратим внимание, что ПреХ и X это, соответственно, первое и последнее, что Тартюф делает на сцене. Тем не менее едва ли связь между ними осознается всеми зрителями или хотя бы большинством (7). При этом сам ПреХ, очевидно, вполне заметен (5). Редукция осуществлена рядом способов: помимо уже отмеченных неполноты и ментальности отображения, имеет место уменьшение события в абсолютных размерах и в степени спектакулярности (при первых словах Тартюфа присутствует лишь служанка, в конце Тартюфа арестовывают в присутствии всех персонажей) (1) и в сюжетном ранге (первые слова Тартюфа – лишь одно из многих мелких проявлений его лицемерия, заключительная сцена – единственное в своем роде и всеми ожидаемое событие) (6).

4.1.7. Для целого класса авантурных сюжетов характерна следующая ситуация: герои передвигаются по неизведанной местности (пустыне, джунглям) и становятся объектом козней врагов, стремящихся их погубить или пленить. Обычно "главному" нападению врагов на героев предшествует ряд ПРЕДВ; одно из них - гибель животных (собак, буйволов, верблюдов и т.п.) (см. Ж.Верн "Дети капитана Гранта", П.Бенуа "Атлантида"). Редукция проведена здесь способом (6).

То же - в эпизоде из фильма "Гром небесный" режиссера Дени де ла Пательера. Сюжет состоит в том, что богач, оригинал, владелец замка, ветеринар по профессии (Жан Габен) знакомится в кафе с особой легкого поведения, увозит ее к себе в поместье, заставляет отбросить прежние занятия и привычки (покинуть город, бросить сутенера, расстаться с гримом, высокими каблуками и т.п.) и жить здоровой жизнью, близкой к природе; в конце концов она выходит замуж за фермера. ПРЕДВ такого развития сюжета есть уже в первой сцене в кафе, где Габен берет на руки собачку молодой особы, снимает с нее модный бант и пускает гулять. По-видимому, в данном случае между ПреХ-ом и Х-ом устанавливается регрессивная связь (тем более, что ветеринар и в последующих эпизодах продолжает вести линию "опрошения" комнатных собачек) (9).

4.1.8. Еще один пример неантропоморфного предмета в качестве ПреХ-а к судьбе людей - известное вступление к "Хаджи Мурату" Л.Н.Толстого, где изображен жизнестойкий репей, в миниатюре воспроизводящий образ заглавного героя. *Помещение в ранге* (6) произведено здесь дважды: а) ПреХ - растение, Х - человек; б) ПреХ отнесен к авторскому прологу, а Х - к историческому повествованию, в котором автор не фигурирует.

4.1.9. Немой фильм "Розита" (реж. Эрнст Любич) начинается с ПРЕДВЕСТИЯ, отделенного от основного сюжета в ряде отношений (другое место, время, другое окружение, логическая несвязанность с основным действием) и потому играющего роль пролога. Основное действие состоит в том, что король ухаживает за уличной певицей Розитой (Мери Пикфорд), которая "водит его за нос" и фамильярно подшучивает над ним; между тем королева пытается вернуть супруга в лоно семьи; чтобы избавиться от соперника, король подписывает смертный приговор возлюбленному Розиты; совместные усилия королевы, Розиты и других персонажей срывают исполнение приговора, и Розита соединяется с возлюбленным. В финале король садится в карету, где с неудовольствием обнаруживает свою жену, в обществе которой и вынужден вернуться во дворец. Этот Х отображен в прологе в виде следующего ПреХ-а. Король сидит в своем кабинете, собираясь подписать кому-то смертный приговор; через окно влетает кольцо для игры в серсо, которое оказывается накинута ему на шею; выглянув в окно, король видит княж фрейлин, играющих в серсо и качающихся на качелях; он спускается в сад, заигрывает с фрейлинами,

качается на качелях с одной из них; поднявшись высоко в воздух, король замечает внизу свою жену, к которой он и вынужден спуститься (так сказать, с небес на землю); жена уводит его во дворец.

Характерной особенностью этого примера ПРЕДВ является *полнота* отображения X-а в ПреX-е (2), доведенная до чрезвычайной детальности (фамильярное обращение жenin с королем, несостоявшийся смертный приговор, королева-жена – вместо интрижки с женщиной более низкого ранга). Редукция, помимо *вынесения* ПреX-а в *другую сферу* (пролог, а не основное действие) (6) и *фигуральности* связи с X-ом (8), выражается в *уменьшении масштабов* ухаживания' (с фрейлинами король хочет только пофлиртовать, а не завести серьезный роман) (1).

4.1.10. Характерный тип ПРЕДВ – "предзнаменование" – может быть проиллюстрирован известным примером из "Анны Карениной" (ч.I, гл.18) – сценой первой встречи Вронского и Анны на вокзале, во время которой человек попадает под поезд. *Прогрессивное* ПРЕДВ здесь, по-видимому, есть – встреча главных персонажей сопровождается дурными предзнаменованиями, создающими у читателя ощущение тревоги. Иначе говоря, ПреX скорее всего предсказывает некоторые черты X-а ("можно ждать чего-то трагического, зловещего")⁹, но не является его *полным* ПРЕДВ (2). При *регрессивном* же осмыслении обнаруживается, что ПРЕДВ было более *полным*. Совпадают: обстоятельства гибели (под колесами поезда) и реакция Вронского на событие (в обоих случаях он считает нужным так или иначе "заплатить" за смерть человека – в ПРЕДВ дает вдове погибшего 200 рублей, после смерти Анны – отправляется на сербскую войну). Эти знаменательные совпадения тщательно замаскированы целым рядом различий. *Различаются*: причины гибели, классовая принадлежность жертв, конкретные обстоятельства гибели (направление и скорость движения поезда и др.), место в сюжете (6), (8).

4.2. Множественные ПРЕДВ.

До сих пор мы рассматривали в основном единичные ПРЕДВ, когда "путь" к X-у не заполнен другими ПреX-ами. Но довольно часты и такие ПРЕДВ, при которых X-у предшествуют *несколько* ПреX-ов (11). Эти множественные ПРЕДВЕСТИЯ бывают двух видов.

4.2.1. *ПреX-и, не приближающие X-а.* Множество ПреX-ов может состоять из элементов, так сказать, в равной мере отстоящих от X-а (т.е. в равной мере редуцирующих X) и притом *разрозненных*, не являющихся вехами на пути к нему. Таковы например, различные подаваемые по ходу детективного сюжета элементы, которым предстоит сложиться в разгадку тайны (clues). Обычно накопление таких ПреX-ов не приближает разгадки, т.е. X-а.⁹

Другой пример разрозненных (не образующих единого "пути") ПреХ-ов к одному Х-у, – ПРЕДВЕСТИЯ к кульминационной сцене "Мещанина во дворянстве" (Х = 'приобретение престижа и знаний ценой побоев'). Одним из них является разговор Журдена с женой о его радостной готовности быть высеченным розгами, как школьник, в качестве платы за получение знаний. Другим – сцена с учителем фехтования, который в процессе ученья больно колет Журдена шпагой. Хотя сцена с фехтовальщиком предшествует сцене с мадам Журден, нельзя сказать, что от одной сцены к другой возрастает близость (ожидаемость, вероятность) кульминационной сцены посвящения в маммуши. Это обеспечено, в частности, тем, что эти два ПреХ-а не только *понижены в ранге* относительно Х-а (6) и связаны с ним лишь *фигурально* (8), но и тем, что они являются результатами разных типов редукции: сцена с мадам Журден – *ментальная* (это разговор, побои происходят на словах), а с учителем фехтования – *реальная* (3).

Вообще, характерный тип разрозненных ПРЕДВ – это ПреХ-ы, рассеянные по разным уровням структуры (сюжетному, символическому, фонетическому, метрическому, и т.п.), откуда они порознь указывают в сторону Х-а, не складываясь, однако, в единую линию.

4.2.2. ПреХ-и, приближающие Х. Более интересен и широко распространен случай, когда несколько ПреХ-ов выстраиваются в последовательность, постепенно приближающую Х, благодаря тому, что каждый следующий ПреХ создает ощущение более близкого и несомненного появления Х-а, чем предыдущий. Эффект ПРЕДВ естественно дополняется при этом эффектами УВЕЛ и ПОВТ (а иногда и КОНТР), так что перед нами фактически уже не чистое ПРЕДВЕСТИЕ, а сочетание ряда ПВ. Поэтому примеры нарастающего приближения Х-а мы рассмотрим в следующем разделе (см. 5.3).

5. Комбинации ПРЕДВ с другими ПВ.

Оставим на время множественные ПРЕДВ и начнем с единичного ПреХ-а, который сочетал бы свойства ПРЕДВ и еще какого-то ПВ.

5.1. ПРЕДВ + КОНТР (= ПРЕДВ + ОТК).

Такое СОВМЕЩЕНИЕ двух ПВ широко распространено и встречалось нам уже несколько раз. Вспомним примеры с 'посещением тюрьмы' из "Тартюфа" (п.4.1.6 и Прим.8) и с 'чумным поцелуем' из "Пира во время чумы" (Прим.8); забегая вперед, укажем на ОТКАЗНОЕ соотношение типа 'по видимости забота о жертве'/'в действительности подготовка преступления' в детективе, а также те случаи, когда ПреХ контрастирует с Х-ом по одному из конститутивных свойств ПРЕДВЕСТИЯ – 'явности' или 'размеру' (см. 5.3.4, 5.3.5). Этими примерами мы и ограничимся.

5.2. ПРЕДВ + ПРЕП.

Под такой рубрикой следует, по-видимому, рассматривать определенный тип СОВМЕЩЕНИЯ в одном и том же ПреХ-е двух осмыслений – прогрессивного и регрессивного. А именно – прогрессивного ПРЕПОДНЕСЕНИЯ (ощущается нехватка чего-то) с регрессивным ПРЕДВЕСТИЕМ (позднее обнаруживается, что в ПреХ-е уже содержался более или менее определенный "портрет" X-а).¹⁰ Такое СОВМ может выполняться различными способами, но общим является следующее: сначала ПреХ предстает читателю в виде чего-то бессвязного и не складывающегося в понятную картину, затем выдается цельная картина (X), из которой и обнаруживается скрытая ранее связь между элементами ПреХ-а.

Примером может служить такой порядок развития детективного сюжета, когда сначала сообщаются бессвязные фрагменты картины преступления, а затем (в финале) дается его разгадка (разрозненные элементы, рождавшие ощущение нехватки информации, предстают в связном виде).

Подобным же образом строится распространенный способ ПОДАЧИ разного рода важных и интересных сообщений в масштабе небольшого эпизода: персонаж, которому предстоит сделать сообщение, от волнения "не может связать двух слов" и выдает набор отрывочных фраз, часто производящий комическое впечатление (прогрессивное ПРЕП). Лишь после этого ему удастся изложить информацию связно (X).

Аналогичный пример – такая ПОДАЧА титров в кино, когда на экран сначала выкатываются отдельные буквы (ПреХ), а затем они перестраиваются, образуя нужный титр (название фильма, фамилию актера и т.п.).

Вслед за рассмотренными в п.5.1 случаями "точечного" наложения продуктов других ПВ на ПреХ, обратимся к их "линейным" сочетаниям, когда этими ПВ создаются добавочные звенья "пути" ПреХ – X, так что в результате возникает (или удлиняется и без того) множественное ПРЕДВ.

5.3. НАРАСТАНИЕ: ПРЕДВ + ПОВТ + УВЕЛ (+ КОНТР).

5.3.1. В одной из сцен фильма "Леди Гамильтон" Нельсон приходит в себя в чужой комнате. Тем X-ом, который обрабатывается с помощью НАРАСТАНИЯ, является: 'обнаружение того, что герой находится в доме Эммы Гамильтон (Emma Hamilton). К этому X-у подбирается следующая цепочка ПреХ-ов: 'сначала в кадре покрывало с вензелем Е.Н.; затем портрет леди Гамильтон на стене; и, наконец, она сама'. Очевидно, что последовательность 'вензель – портрет – человек' это единый "путь" приближения к X-у. Заметим, что данный ряд ПреХ-ов эквивалентен ВАР: вензель, портрет хозяйки и ее живая фигура основаны на ПРОВЕДЕНИИ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ тематического элемента 'принадлежность дома Эмме Гамильтон', но разные реализации этого θ_e подобраны и выстроены по принципу нарастающей определенности.

5.3.2. В рассказе Конан-Дойла "Пляшущие человечки" с НАРАСТАНИЕМ подается ситуация: 'появление в жизни героев опасного человека'. Ряд ПреХ-ов, предшествующих появлению человека, указывает на элементы 'человек' и 'опасность' с нарастающей определенностью. Каждый из довольно многочисленных ПреХ-ов складывается из двух компонентов: того, что видит клиент, и того, как реагируют на это он и его жена.

Сначала клиент обнаруживает на подоконнике своего дома изображения человечков, стирает их, а затем рассказывает о них жене; на этом этапе предполагается, что речь идет о детских рисунках. Далее человечков находят в записке, положенной на солнечные часы; жена прочитывает записку и падает в обморок. Затем клиент ночью видит мужчину, рисующего человечков; ознакомившись с надписью, жена впадает в протрацию и отчаяние; и т.д., вплоть до открытого появления чужого человека и роковой перестрелки.

Очевидно, что при такой последовательности ПреХ-ов нарастает уверенность в том, что человечки являются осмысленным посланием неизвестного человека, и что это послание несет опасность. Заметим, что в отличие от предыдущего случая, здесь отсутствует ВАР: едва ли указанные ПреХ-ы можно назвать качественно разными, налицо лишь повышение интенсивности.

5.3.3. В I серии "Ивана Грозного" Эйзенштейна на НАРАСТАНИИ построен эпизод, где тяжело больной Иван просит бояр присягать Дмитрию (см. Эйзенштейн, VI: 263сл). Сначала Иван просто 'убеждает бояр "целовать крест Дмитрию"', затем 'униженно просит' и, наконец, 'умоляет'. Эти три фазы соответственным образом КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ: если I фаза решена в более или менее нейтральном ключе, то во II фазе Иван становится перед боярами на колени, а в III в буквальном смысле валяется у них в ногах.¹¹

Описывать этот фрагмент можно по-разному.

1) Можно считать, что его тема, вернее, ее важнейшая КОНКРЕТИЗАЦИЯ = X = 'Иван умоляет бояр', а две предшествующие фазы - ПреХ-ы.

2) Можно, однако, считать темой этого фрагмента более нейтральную формулировку: X = 'Иван просит/убеждает бояр...'. Тогда вывод фрагмента можно будет описать так: УВЕЛИЧЕНИЕ ситуации X до крайней степени дает ситуацию X!! = 'Иван умоляет бояр...', и этот X!! ПОДАЕТСЯ с НАРАСТАНИЕМ через ПреХ₁ = 'Иван убеждает бояр...' и ПреХ₂ = 'Иван униженно просит бояр'.

3) При такой же формулировке темы, как в случае 2), возможен и еще один вариант вывода - с применением ПОВТ + УВЕЛ: сначала X ('Иван убеждает'), затем УВЕЛИЧЕННЫЙ X (X! = 'Иван униженно просит'), наконец, X, УВЕЛИЧЕННЫЙ до крайней степени (X!! = 'Иван умоляет').

Эквивалентность формулировок 2) и 3) означает, что многие последовательности вроде сцены Ивана с боярами можно описывать двойко: как НАРАСТАНИЕ (то есть как основанные в конечном счете на ПРЕДВ), или как "усиленный повтор"¹² (то есть как не связанные с ПРЕДВ). Что касается описаний 1) и 2), то их принципиальная взаимозаменяемость основана на том факте, что между X-ом и УВЕЛИЧЕННЫМ X-ом соотношение таково же, как между ПреX-ом и X-ом.

Заметим, что, как правило, выбор между альтернативными описаниями сделать можно – исходя из типичных для данного автора тем; фрагмент из "Ивана Грозного" – достаточно редкий случай, когда, по-видимому, верным будет любое из трех описаний.

5.3.4. Наряду с построениями типа рассмотренных, – то есть такими, где НАРАСТАНИЕ либо начинается с уменьшенного X-а и кончается нормальным, либо начинается с нормального X-а и кончается увеличенным (X!), – встречаются и последовательности типа: 'уменьшенный X – нормальный X – увеличенный X'. Примером могут служить, по-видимому, такие музыкальные построения, как "Болеро" Равеля или 1-я часть "Седьмой симфонии" Шостаковича, начинающиеся с проведения основной темы *pianissimo* и доводящие ее посредством длительного *crescendo* до *fortissimo*.

Последний тип случаев – НАРАСТАНИЕ от предельно малого до предельно большого – интересен как характерный пример одного дополнительного эффекта, применяемого довольно часто. Он состоит в том, что НАРАСТАНИЕ осложняется ОТКАЗОМ. В данном случае ОТКАЗ – особого рода: ПреX не превращается в АнтиX в обычном, то есть качественном отношении: это не 'АнтиX', а 'редуцированный X'. Контраст создающий эффект ОТКАЗА, ограничивается количественной сферой и использует признак, конститутивный для ПВ ПРЕДВ, – ПреX контрастирует с X-ом как 'очень малое' с 'очень большим'.

Литературные примеры этой конструкции весьма многочисленны, ср. хотя бы отказную последовательность 'небольшой ушиб – смертельная болезнь, к которой он приводит' (в "Смерти Ивана Ильича" Л.Н.Толстого). Контраст между ничтожным началом и грандиозным финалом – конструкция, к применению которой предрасполагают некоторые темы; ср., например, "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" Гоголя и "Подпоручик Кюже" Тьнянова (тема = 'абсурдная власть мелочей'), или известную английскую детскую песенку о том, как из-за нехватки гвоздя пал город (тема 'абсурд', вообще свойственная *nursery rhymes*).

5.3.5. Было сказано, что данная разновидность ОТКАЗА не касается, по сути дела, качества самих объектов, участвующих в построении (то есть ПреX-а и X-а), а являясь скорее доведением до максимума одного из соотношений, заложенных в кон-

струкции ПРЕДВ как таковой (в данном случае соотношения по 'размеру' (1)). Другим соотношением, конститутивным для ПРЕДВ, можно считать 'меньшую/большую/полную явность, определенность' X-а (ср. признак 'осознаваемость/неосознаваемость восприятия ПреХ-а как отображения X-а' (7)). Это соотношение также может доводиться до контраста. Примеры довольно часты в детективных сюжетах, где раскрытию картины преступления предшествуют неявные, очень сильно зашифрованные указания на эту картину (ср. в "Лиге красноголовых" Конан Дойла: ПреХ = 'некто утверждает, что занимается в подвале фотографией'; X = 'оказывается, что он роет подкоп в банк'). Следует заметить, что если в случае контраста по 'размеру' возможна очень большая гамма НАРАСТАНИЯ за счет движения от 'X-а' к 'увеличенному X-у', то контраст между 'явным X-ом' и 'увеличенно явным X-ом' представить себе трудно. Поэтому основным средством поляризации 'явности/неявности' будет дополнение рассматриваемого ОТКАЗНОГО соотношения ОТКАЗОМ в собственном смысле слова, то есть приданием 'неявному X-у' вида 'АнтиX-а'. Для детективных сюжетов это даст широко распространенную конструкцию, в которой ПреХ представляет собой не просто 'не-преступление', а 'нечто противоположное преступлению', например, 'заботу о жертве' или какое-то 'подчеркнуто невинное занятие', вроде ловли бабочек (см. "Пеструю ленту" и "Собаку Баскервиллей" Конан Дойла; ср. формулу "волк в овечьей шкуре" в /19/,/12/).

5.3.6. Мы рассмотрели несколько примеров, когда ПРЕДВ дополняется ПОВТ и УВЕЛ, образуя конструкцию НАРАСТАНИЕ. Эта конструкция чрезвычайно распространена в разных временных искусствах - сюжетной прозе, поэзии, музыке, кино и т.д. Она применяется тогда, когда есть установка на особого рода эффект - эмоциональное 'взвинчивание' воспринимаемого, - включающий целый ряд компонентов. Главный эффект, - обеспечиваемый уже тем, что НАР есть частный случай прогрессивного ПРЕДВ, - это 'интересность', 'вовлекающее действие' (один из наиболее общих и специфических для искусства выразительных эффектов, см. /22:16/,/23:231, Fig.3/). Он дополнен и развит эффектами, свойственными другим ПВ, входящим в данную конструкцию, - УВЕЛИЧЕНИЮ ('сила', 'ударность') и ПОВТОРЕНИЮ ('множественность', 'длительность'). Важное качество - эффект 'неуклонности, неумолимости' - вносится ритмическим характером ПОВТОРЕНИЯ, т.е. правильностью процесса НАРАСТАНИЯ от малого к большому (о ритмических повторах см. /14;28/).

5.4. "Прерывание пути" от ПреХ-а к X-у: ПРЕДВ + ОТК/ПРЕП.

До сих пор рассматривались такие последовательности ПреХ-ов, когда самый путь к X-у был прямым и подчеркивался чисто количественными средствами (ПОВТ, УВЕЛ), без изменения его направления. Другой способ подчеркнуть путь основан на технике КОНТРАСТА (в широком смысле слова) и состоит в прекращении движения

к X-у или перемене направления движения.

5.4.1. *ПРЕДВ + ОТК.* Начнем с последнего случая, который в терминах ПВ может быть описан, как осложнение ПРЕДВЕСТИЯ ОТКАЗОМ: на пути от ПреХ-а к X-у возникает "отказное" состояние АнтиХ. Результирующая конструкция эквивалентна ОТКАЗНОМУ ДВИЖЕНИЮ, поскольку переход от ПреХ-а к АнтиХ-у есть движение, противоположное последующему переходу от АнтиХ-а к X-у.¹³ Мы приведем ряд примеров, в которых ОТКАЗОМ осложняется не простое ПРЕДВ, а конструкция НАР. Часто бывает, что перед очередным этапом НАР, обычно заключительным, то есть перед появлением самого X-а, наступает обратный ход, то есть появляется более слабый ПреХ или даже АнтиХ.

Пример - эпизод с учителями в "мещанине во дворянстве" Мольера. Тема эпизода - 'вражда учителей на почве корыстолюбия'. Тема дается с НАР, последним этапом которого является X = 'драка трех учителей'. Этой кульминационной сцене предшествуют ПреХ₁ - 'спор учителей фехтования и музыки' и ПреХ₂ - 'перебранка, в которую переходит этот спор'. Далее следует АнтиХ = 'появление учителя философии, который мирит ссорящихся, проповедуя умеренность и терпимость', а затем - X = 'драка учителей' (учитель философии, оскорбленный неуважением к философии, сам нападает на других учителей).

Аналогичным образом строится история с долгами Доранта в той же комедии: 'Дорант непрерывно занимает у Журдена деньги, долг растет' (X); затем 'Дорант делает вид, что собирается отдать долг, прося подсчитать сумму' (АнтиХ); после этого 'Дорант откладывает уплату долга и занимает еще для ровного счета' (X!).

Такого же типа НАРАСТАНИЕ с ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ находим и в "Дон Жуане", где герой с нарастающей силой грешит (X, X! ...); затем близко к кульминации заявляет Станарелю, что решил подумать о душе (АнтиХ); затем добавляет: "вот еще лет 20-30 так поживем, а потом и о душе подумаем" (X!!! = 'намерение грешить еще очень долго/всю жизнь').¹⁴

5.4.2. *Ретардация: ПРЕДВ + ПРЕДВ с элементами ОТК.* Конструкция, традиционно называемая ретардацией, может быть в общих чертах описана следующим образом: ожидается некоторое событие; затем - в тот момент или в том месте, где оно должно наступить, его не происходит; в конце концов оно все же наступает. В терминах разновидностей ПРЕДВ эта конструкция может быть представлена как состоящая из: (а) прогрессивного ПРЕДВЕСТИЯ с 'определенностью ожидания' (10); (б) ПРЕДВЕСТИЯ типа 'нехватка X-а в ожидаемом месте' (4); (в) X-а, появляющегося с задержкой.

Обратим внимание на второе звено конструкции - (б). 'Нехватка X-а в ожидаемом месте' интенсивнее обычного прогрессивного ПРЕДВ (в том числе ПРЕДВ_{прогр} с определенностью ожидания). Во всяком ПРЕДВ_{прогр} латентно присутствует контраст

между 'отсутствием' (полноценного) X-а и его (частичным) 'присутствием'; если появились какие-то признаки, настраивающие на ожидание X-а, то это значит, что X отчасти как бы есть - в смысле некоторой предрасположенности к нему, и тем не менее его нет - в смысле материального присутствия (см. в п. 3.1 о признаке (4) 'валентность на X'). Это верно и для случая ПРЕДВ типа 'нехватка X-а в ожидаемом месте': налицо одновременное 'присутствие' и 'отсутствие' X-а, причем в этом случае о/к между ними выражено более резко, подвергнуто УВЕЛ.

УВЕЛИЧЕНИЕ о/к достигнуто путем УВЕЛ одного из его членов, а именно элемента 'присутствие', реализованного, как мы помним, в виде 'предрасположенности' к X-у. Действительно, в момент, когда X ожидается с полной определенностью, эта 'предрасположенность' достигает максимума. По контрасту автоматически заостряется и противоположный полюс - 'отсутствие' X-а. Таким образом, от звена (а) к звену (б) увеличиваются оба полюса - как 'присутствие' X-а, так и его 'отсутствие'. Иначе говоря, данная конструкция из двух ПреХ-ов (звенья (а), (б)) и последующего X-а (звено (в)) есть одновременно НАР ('присутствие частичное - более сильное - полное') и ОТК-ДВ ('присутствие частичное - более слабое - полное').

Элемент 'нехватка X-а', перебивающий последовательность ПреХ - X, может КОНКРЕТИЗИРОВАТЬСЯ разными способами. В частности, он может относиться к той же линии, что и ПреХ - X, или к другой, параллельной.

А. Интересный случай перебивки последовательности ПреХ - X неХ-ом, взятым из той же линии, - конструкция "Затемнение". Пример - эпизод дуэли Печорина с Грушницким: ПреХ = 'Печорин стреляет в Грушницкого, стоящего на краю скалы'; неХ = *Площадку заволкло дымом; X = Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было.*

Существенная черта этой конструкции состоит в том, что пока неХ ("занавес") закрывает сцену действия, развитие от ПреХ-а к X-у продолжается и по окончании неХ-а глазам зрителя предстает готовый X. "Затемнение", как правило, применяется в кульминационной точке действия перед появлением самого последнего звена в цепи НАРАСТАНИЙ. Оно позволяет выигрышно СОВМЕСТИТЬ *постепенное* НАР напряжения от ПреХ-а к X-у (продолжающееся и во время, занятое неХ-ом, т.е. "занавесом"), с четко выраженным *внезапным* переходом от "нуля" (неХ-а) к готовому X-у, который таким образом демонстрируется отдельно и тем дополнительно подчеркивается. ¹⁵

Б. С другой стороны, линия ПреХ - X может перебиваться *иной сюжетной линией*, когда в роли неХ-а выступает некий Y, имеющий самостоятельную ценность и интерес. Широко распространено такое построение приключенческого романа, при котором действие в одной линии прерывается сразу после некоторого ПреХ-а ("на

котором действие в одной линии прерывается сразу после некоторого ПреХ-а ("на самом интересном месте"), концом главы, а следующая глава развивает другую сюжетную линию и заканчивается таким же способом; лишь затем подхватывается действие предыдущей главы и продолжается движение от ПреХ-а к Х-у.

Пример такого построения (хотя и осложненный одним дополнительным эффектом) находим в главах 32 - 33 "Двенадцати стульев", где Бендер и Воробьянинов вскрывают стул на пароходе. После ПреХ-а ("*Есть!*" - сказал Остап придушенным голосом) следует неХ, выраженный эпизодами из другой сюжетной линии ("Письмо отца Федора" в конце главы 32; сообщение о событиях в Старгороде в начале гл. 33), и лишь затем появляется Х (*плоский деревянный ядичек, выгаскиваемый из стула*). ¹⁶

В. Между двумя основными типами перебивки (материалом той же линии действия; материалом другой линии) возможен *промежуточный случай*, - когда в роли неХ-а выступает материал, не относящийся к линии Х, но и не образующий самостоятельной линии действия, продолжающейся где-либо за пределами участка 'неХ'. Такими единовременными вставляемыми неХ-ами могут быть: вставные новеллы (ср. "Дон Кихот", "Пиквикский клуб" и т.п.), лирические и философские отступления (ср. "Евгении Онегин", "Дон Жуан" Байрона), исторические, социально-критические и т.п. рассуждения автора (ср. романы Гюго, Диккенса, Толстого и др.).

Г. Крайним случаем использования вставных новелл как орудия ретардации является сюжет "Книги 1001 ночи", где рассказывание сказок отсрочивает казнь Шехерезады. Линия ПреХ - Х оказывается здесь второстепенной, а линия неХ - главной. По сути дела имеет место СОВМЕЩЕНИЕ внешней формы конструкции ПреХ - Х с действительным построением типа "цикл новелл с обрамлением" (ср. "Декамерон" и т.п.). Отметим, что, как и случай из "Двенадцати стульев" ¹⁶, этот сюжет не является вполне чистым примером конструкции ПреХ - Х: поскольку в результате Шехерезаду не казнят, причем этот исход подготовлен многократными отсрочками казни, то здесь мы имеем дело скорее с ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ.

Д. Заканчивая раздел о ретардациях, заметим, что к ним могут быть отнесены и такие случаи, когда Х-у предшествует чрезмерно растянутая цепочка ПреХ-ов, - настолько, что у читателя вызывается ощущение 'топтания на месте, неприближения к Х-у', что делает цепочку ПреХ-ов функционально сходной с неХ-ом.

Такой эффект, лежащий, в частности, в основе известного парадокса "Ахиллес и черепаха", можно видеть, например, в одной из первых сцен комедии Мольера "Брак поневоле", где Сганарель обращается к своему соседу за советом по поводу женитьбы. Собственно вопросу (Х-у) предшествует утомительная цепь преамбул (ПреХ-ов) типа "*Я хочу посоветоваться с вами об одном деле*", "*Попрошу вас быть откровенным*" и т.п. Хотя все эти преамбулы несомненно являются ПреХ-ами,

Mademoiselle, pour vous, des cheveux qui fourchicotent, qu'est-ce que c'est?



"...des cheveux qui "fourchicotent" ? ce sont des cheveux tristes, en mauvais état"



"Fourchicotte" ? c'est une façon de parler des cheveux qui se coupent en deux au bout, des cheveux qui rebiquent"



"...les cheveux qui "fourchicotent" ce sont des cheveux pas beaux, usés, impossibles"



"...des cheveux qui ne se laissent pas coiffer, qui sont difficiles et récalcitrants"

Le nouveau shampoing Elsève fait du bien aux cheveux qui "fourchicotent" et les protège des racines jusqu'aux pointes. Avec le shampoing Elsève aux protéines, vous aurez de beaux cheveux, des cheveux brillants, dociles et vigoureux.

shampooing **ELSEVE**
pour les cheveux qui fourchicotent.

L'ORÉAL



они чем дальше, тем больше воспринимаются как 'отсутствие X-a', то есть как ретардация.

6. Темы, предрасполагающие к КОНКРЕТИЗАЦИИ через ПРЕДВ.

6.1.

Для прогрессивно осмысляемого ПРЕДВ такими темами являются всякого рода чувства, связанные с 'заглядыванием вперед': 'страх', 'тревога', 'предчувствие', 'надежда' и т.п. (ср. соображения Эйзенштейна о том, что для создания у зрителя ощущения тревоги за героя необходимы ПРЕДВЕСТИЯ, постепенно нарастающие от неясного ощущения чего-то неладного до более определенных указаний о характере опасности, см. Нижний 1958:47,52). Недаром техника ПРЕДВЕСТИЙ так типична для сюжетов, рассчитанных на внушение читателю тревоги и страха (см. например, выше о "Пляшущих человечках"). Прогрессивно осмысляемые ПРЕДВ находят себе поэтому богатое применение в разного рода сюжетах с ужасами.

6.2.

Регрессивно осмысляемые ПРЕДВ, со своей стороны, оказываются естественным средством КОНКРЕТИЗАЦИИ θ_e 'узнавание', 'откровение' и т.п. ¹⁷

6.3.

К обоим типам ПРЕДВ - как прогрессивно, так и регрессивно осмысляемым - предрасполагают детективные сюжеты, рассчитанные, с одной стороны, на внушение читателю тревоги и страха, а с другой, - на то, чтобы вызвать у него восхищение раскрытием неожиданного смысла лежащих на поверхности фактов.

6.4.

К применению ПРЕДВ предрасполагает такой вид прикладного искусства, как реклама. Один пример рекламы, - в котором, правда, ПРЕДВ осложнено ВАР и СОВМ, - мы рассмотрим подробно.

Речь идет о рекламе шампуня "Elsève" для секущихся волос (см. Рис.13). Вверху журнальной страницы крупными буквами напечатан вопрос: "Мадемуазель, что такое по-вашему секущиеся волосы?" Ниже расположены четыре чернобелые фотографии, на которых человек с микрофоном интервьюирует соответственно четырех разных девушек (разница в цвете волос, ракурсе, взаимном расположении интервьюера и девушек и нек. др. отношениях); под фотографиями - текст разных ответов, даваемых девушками. Общий момент всех ответов - отрицательное отношение к секущимся волосам. Еще ниже - цветное изображение флаконов с шампунем и обычные рекламные сведения о нем, в частности (крупными буквами) о том, что он особенно полезен для секущихся волос.

В каком смысле ПВ ПРЕДВ показан жанру рекламы? Реклама имеет целью вызвать

у потребителя желание, предвкушение, надежду и т.п., т.е. чувства именно такого рода, который, будучи задан в качестве темы, имеет своей типичной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ конструкцию с ПРЕДВ. В частности, реклама может строиться как изображение сначала (а) нехватки того или иного предмета сервиса (человеку надо помыть раковину, поехать куда-то, избавиться от мучительной боли или неудобства и т.д.), а затем (б) рекламируемого объекта, снимающего недостачу (мощный порошок, автомашина, болеутоляющее средство и т.п.). В данном случае ПРЕДВ состоит в том, что демонстрации шампуня предшествует разговор о том, как плохо иметь секущиеся волосы. Однако ПРЕДВЕСТИЕМ данная реклама далеко не ограничивается.

По-видимому, можно считать, что в тему рекламы как жанра входит также элемент 'объективность, беспристрастность, истинность'. Этот элемент обычно КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ через те или иные внешние признаки 'объективности'. Например: (а) характеристике товара придается вид делового, научнообразного сообщения, изобилующего причинно-следственными формулами; (б) цитируются отзывы прессы о данном товаре; (в) похвалы товару вкладываются в уста лиц заведомо беспристрастных или даже враждебных продавцу товара; (г) подчеркивается равнодушие продавца к похвалам в адрес его товара (ср. рекламу фирмы "Дженерал Моторс": белый лист в журнале и надпись мелкими буквами внизу листа: "Фирма "Дженерал Моторс" в рекламе не нуждается"). В рассматриваемой рекламе шампуня элемент 'объективность' развернут в ситуацию 'опрос общественного мнения', которая далее представлена такими элементами, как: интервьюер с микрофоном; вопросы - ответы; чернобелый, т.е. "деловой" характер снимков; место действия - улица, толпа (т.е. "сама жизнь").

Важную роль в данной рекламе играет и СОВМЕЩЕНИЕ: ситуация 'опрос общественного мнения' (КОНКРЕТИЗАЦИЯ θ_e 'объективность') СОВМЕЩЕНА с ПреХ-ом, полученным в результате ПРЕДВ, - изображением 'нехватки' (разговором о неприятностях от секущихся волос). СОВМ выражается в том, что 'нехватка выясняется в ходе опроса общественного мнения'. Достоинствами этого СОВМ оказываются (а) естественность ситуации и (б) возможность ее изобразительного РАЗВЕРТЫВАНИЯ. Для оценки такого СОВМ полезно представить себе другие варианты подобной рекламы, где СОВМ либо вообще отсутствовало бы (отзывы прессы или статистика общественного мнения, напечатанные отдельно от изобразительной части рекламы, хотя бы и использующей то или иное ПРЕДВ), либо было бы менее тесным (отзывы прессы или статистика, пространственно сближенные с изображением ПреХ-а или Х-а, например, объединенные с ним одной рамкой или геометрической фигурой).

Обратим внимание, что элемент текста, развертывающий тематический элемент 'объективность' (то есть ситуация 'опрос общественного мнения'), СОВМЕЩЕН здесь с ПреХ-ом, а не с Х-ом. В принципе возможно было бы и другое решение (тоже

'опрос общественного мнения', но помогающий выяснить не нехватку, а достоинства шампуня). Выбор того варианта, который реально представлен в рекламе, не случаен. По-видимому, постоянным свойством рекламы можно считать установку на 'неназойливость' при выдаче главного высказывания - X-а (предложения покупать данный товар). Эта установка - не что иное, как еще одна КОНКРЕТИЗАЦИЯ θ_e 'объективность, истинность, беспристрастность'. Проявления 'неназойливости' могут быть различными: мелкий шрифт прямых рекомендаций X-а; скрадывание прямых указаний на момент покупки и платежа ("пейте", "курите", "читайте" вместо "покупайте", "выписывайте"; умолчание о цене товара); и др. Ясно, что в рассматриваемой нами рекламе СОВМЕЩЕНИЕ 'опроса общественного мнения' с X-ом дало бы нежелательный эффект 'назойливости'. В реальном же варианте признаки 'объективности' введены в ПреX и лишь незаметно распространяют свой ореол также и на X.

Еще одним ПВ, дополняющим ПРЕДВ, является в данной рекламе ВАР (опрашиваются четыре разных девушки, а не одна). К применению этого ПВ предрасполагает ситуация 'опрос общественного мнения'. Естественно вводимый таким образом ПВ способствует подчеркиванию ПреX-а ('нехватки').

6.5.

Можно также указать группу тем, предрасполагающих к комбинации ПРЕДВ с УВЕЛ и ПОВТ, то есть к НАРАСТАНИЮ. Это θ_e типа 'подъем', 'взлет', 'расширение' а также 'взвинчивание', 'неуклонное распространение'; ср. сказанное в Прим. 12 о композиции "Броненосца Потемкина" и замечания в 5.3.6 о выразительных эффектах НАР. А параллельный монтаж двух НАР - естественная КОНКРЕТИЗАЦИЯ θ_e 'соперничество, состязание'; ср. басню о лягушке и воле, эпизод "Аукцион" в "Двенадцати стульях" /8:84сл./ и под. сюжеты.

6.6.

Темой, естественно предрасполагающей к ретардации и вообще прерыванию пути от ПреX-а к X-у, является 'отсрочка, отодвигание, откладывание'. Два соответствующих примера (из Парни и из Пастернака) были рассмотрены в /16:32-34/, /41:11сл./. Было показано, что в обоих случаях 'отодвигание смерти, конца' иконически выразилось добавлением перед заключительной строкой строфы "лишней" строки с той же рифмой, что и в предыдущей (например, *abaab* вместо *abab*). Особый эффект такого 'отодвигания конца (текста и жизни)' состоит в том, что поскольку для перебивки использован еще один ПреX, аналогичный предыдущему ($a \rightarrow aa$) и легко трактуемый как его УВЕЛИЧЕНИЕ, постольку прерывание, ретардация оказываются СОВМЕЩЕНЫ здесь с НАРАСТАНИЕМ. А это хорошо соответствует другому аспекту темы: 'отодвигание конца, смерти' есть 'продление жизни', естественно ассоциируемое с 'подъемом, взлетом', то есть предрасполагающее, как говорилось к НАР.

7. Приемы, пограничные с ПРЕДВ.

7.1. ПРЕДВ vs ПРЕП.

Из разновидностей ПОДАЧИ к ПРЕДВ, естественно близко ПРЕП. Промежуточное положение между ними занимают случаи, когда неясно, имеем ли мы дело с 'нехваткой неизвестно чего' (то есть подчеркнутым нулем, неX-ом, ПРЕП) или с 'нехваткой именно X-а' (ПРЕДВ). Поскольку 'нехватка' основана на признаке 'валентность' (4), то различие ПРЕП и ПРЕДВ в подобных случаях зависит от соотношения "словарных свойств" ПреX-а, обладающего валентностью, и X-а, в дальнейшем заполняющего ее. Та или иная роль ПреX-а определяется тем, насколько конкретны "словарные" требования, предъявляемые к заполнению его пустого места.

7.1.1. Так, 'сундук' может быть контейнером для чего угодно ('книг, денег, платья, продуктов, документов, ...'); 'футляр для очков' или 'кошелек', напротив, однозначно предсказывают свое содержимое. Поэтому последовательность: 'сундук - деньги (в сундуке)' следует рассматривать как чистое ПРЕП, а последовательность 'кошелек - деньги', как ПРЕДВ.

7.1.2. Еще пример. В словарной информации о таком элементе действительности, как 'остолбенение', будет указано, что оно имеет пустое место для указания его причины; требования к этой причине - достаточно общие: ею может быть любое 'очень сильное и неожиданное впечатление'. Другой элемент действительности - 'ужас' - предъявляет к заполнителям своего пустого места более конкретные требования: впечатление чего-то 'очень страшного, опасного'. Соответственно, последовательность изображений: 'остолбеневший человек - дуло пистолета, наведенного на него' представляет собой ПРЕП (ПОДАЧА от подчеркнутого "нуля"), тогда как последовательность 'человек с гримасой ужаса на лице - дуло пистолета, наведенное на него' есть ПРЕДВ (ПреX представляет собой частичный X).

7.1.3. *Замечание.* Сказанное только что об определенности требований к заполнителю и соответственно о различии между ПРЕДВ и чистым ПРЕП нуждается в уточнении. Определенность требований - понятие относительное. Что 'остолбенение' не является ПРЕДВ 'ужаса' (то есть, что оно предсказывает его в нулевой степени) - не абсолютно верно. Можно сказать, что оно предсказывает его в той мере, в какой 'ужасное' есть частный случай 'очень сильного и неожиданного впечатления'. Говоря тем не менее, что 'остолбенение' в качестве ПреX-а к 'дулу револьвера' есть не более, чем "нуль", мы исходим из того, что вес, приходящийся на долю этого элемента в составе X-а в целом (дуло револьвера), пренебрежимо мал. Иначе и относительно последовательности 'пустая комната - входящие в нее персонажи' (типичное ПРЕП в начале спектакля) можно было бы утверждать, что 'комната' вызывает ожидание не неизвестно чего, а именно людей. Однако, вес семантического

элемента 'человек, человеческое' в теме конкретной пьесы настолько мал, что вряд ли стоит говорить, что именно он является объектом ПРЕП. Смысл этого утверждения станет яснее, если сопоставить последний пример с двумя его возможными трансформациями.

(а) Пусть обстановка комнаты такова, что она однозначно указывает, кто является ее обитателем, то есть допускает заполнение своего "пустого места" лишь одним конкретным лицом (ср. выше пример из фильма "Леди Гамильтон"). В этом случае комната не может считаться "пустым местом", ПРЕПОДНОСЯЩИМ человека вообще, а служит ПРЕДВЕСТИЕМ определенного персонажа. С точки зрения вопроса об отнесенном весе Прех-а в X-е это значит, что вес признака 'человек' в любом конкретном персонаже, как правило, пренебрежимо мал, а вес семантического признака 'данное лицо' велик.

(б) Пусть имеется последовательность изображений: 'голодный и обессиленный человек продирается через ненаселенную местность - человек пробуждается в пустой комнате'. Здесь, даже если комната предсказывает не больше, чем 'человека, человеческое вообще', тем не менее имеет место не ПРЕП (от нуля), а ПРЕДВ поскольку ПОДАВАЕМЫМ элементом является именно 'человек вообще', а не конкретное лицо, и значит, вес семантического признака 'человек' в теме весьма велик.

Таким образом, способность некоторого элемента, используемого в роли Прех-а, служить средством ПРЕП или ПРЕДВ зависит, во-первых, от его "словарных" свойств и, во-вторых, от того X-а, который ПОДАЕТСЯ с помощью данного Прех-а.

7.2. ПРЕДВ vs. ВАР.

За пределами ПОДАЧИ прием ПРЕДВ часто граничит с ВАР, основанием чего является по определению общее для них отношение 'неполного тождества', связывающее друг с другом разные манифестации единого θ_e . Эта проблема была специально рассмотрена в работе /26:146сл./ в связи с характеристикой ПВ ВАР. Повторим сказанное там лишь в самых общих чертах.

Многочисленны случаи, когда применяется ВАР через 'малое' и 'большое' и 'малая' КОНКРЕТИЗАЦИЯ X-а предшествует 'большой'. Так бывает, например, всегда, когда в сцену первого появления персонажа вводятся характерные для него лейтмотивные черты. Ср также разговор Журдена с женой о розгах, как в капле воды отражающий его отношение к атрибутам дворянской культуры вообще (ВАР) и будущую сцену посвящения в маммуши в частности (ПРЕДВ).

Легко видеть, что все подобные случаи ВАР через 'малое' и 'большое' автоматически подходят и под определение ПРЕДВ. Различение двух ПВ в таких случаях должно руководствоваться следующим существенным различием в выразительных функциях ВАР и ПРЕДВ. Если ВАР служит для умножения и варьирования поверхностных

обликов некоторого более глубинного тематического элемента (или комплекса), то ПРЕДВ подготавливает появление некоторого поверхностного элемента с помощью другого столь же поверхностного элемента. Поэтому для ВАР характерно, что общим между двумя наблюдаемыми объектами служит не какой-то внешний признак, а некоторая достаточно абстрактная величина, причем, как правило, тематически ценная. В свою очередь, ПРЕДВ имеет тенденцию к внешнему копированию (полному или неполному) конкретного текстового объекта (X-a). Исходя из этих общих принципов, можно говорить о большей или меньшей степени присутствия ВАР в тех или иных случаях конкретных ПРЕДВ. Так, разговор о розгах в целом является достаточно представительным отражением типичной "журденовской ситуации", чтобы можно было говорить о ВАР; в то же время присутствие такого поверхностного элемента как 'побой' делает и ПРЕДВ выраженным достаточно специфически, а не только автоматически и формально (то есть в силу наличия ВАР типа 'малое - большое').

В качестве примера такого ПРЕДВ, который не может рассматриваться как ВАР, укажем на эпизод гибели человека под поездом в "Анне Карениной". Здесь налицо явно копирование деталей, а не варьирование глубинной темы.

Можно было бы рассмотреть аналогичные промежуточные случаи между ПРЕДВ и ССКР и УВЕЛ: соотношения с ними вытекают из свойств, которые эти ПВ по определению разделяют с ПРЕДВ ('неполноценность', 'редукция'; 'размер'). Интересную проблему представляют также соотношения ПРЕДВ с ОТК, ОТК-ДВ и ВН-ПОВ, begging to be mentioned above. Это, однако, дело дальнейших исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Этот перечень воспроизводится почти без изменений по работам /23/, /26/.
2. Если отвлечься от чисто временного аспекта "предшествования", то можно усмотреть аналогию между ПВ ПОД и ССКР. Всякое ССКР состоит в замене X-a на некоторую его часть, такую, что по ней восстановим весь X. Соотношение между такой реально присутствующей в тексте частью и вырисовывающимся за ней целым подобно соотношению между ПреX-ом и X-ом - с той разницей, что при ПОД ПреX предшествует X-у во времени, а при ССКР - так сказать, в логическом пространстве (читатель воспринимает часть и достраивает по ней целое). Тем самым и при ССКР можно говорить о некотором, хотя и чисто ментальном, "пути", создающем эффект вовлечения.

О подобном логическом "пути", соединяющем мысленный вариант X-a с вариантом, представленным в тексте, можно говорить и в случае ПВ УВЕЛ: за УВЕЛИЧЕННЫМ X-ом, реально данным читателю, прочитывается "нормальный" X, известный ему из "словаря действительности". Аналогичное - *mutatis mutandis* - соотношение и мысленный "путь" обьно имеют место также при применении фигуры "Перекрашивание" (см. /31/ и /VI/ в наст. сб.), суть которой - в выдаче "недоброкачественного" X-a за нечто лучшее: чаще всего сам X лишь подразумевается в тексте и мысленно сопоставляется со своим приукрашенным портретом, нарисованным с большой подробностью.

3. Ср. два аналогичные типа УВЕЛИЧЕНИЯ – собственно УВЕЛ (укрупнение) и позиционное УВЕЛ (постановка в "сильную позицию") (см. /14:25/, /22:34–35/).

4. Подчеркнем, что понятие 'вести к X-у, реально готовить X' не обязательно совпадает с наивно-бытовым представлением о причинности, завися от типа рассматриваемой художественной конструкции. Если в фабульных построениях "реальность пути" ≡ 'причинность', то в стихотворных текстах в качестве 'реальных' естественно рассматривать, скажем, аллитерационные ПРЕДВЕСТИЯ, готовящие финальную рифму.

5. Конечно, говорить о 'полноте' отображения можно лишь с той или иной степенью приближения в зависимости от того, насколько существенными считать признаки, выпавшие при редукции. В данном случае в ПреХ-е не нашли отражения такие элементы X-а, как 'насилие' (выбрасывание офицеров за борт) и 'репрессии' (убийство Вакулинчука). Заметим, что насилие над офицерами можно рассматривать двояко: либо как простое УВЕЛИЧЕНИЕ тематического элемента 'неподчинение' (не только отказываются подчиняться приказам, но и выбрасывают тех, кто приказал), либо как существенный самостоятельный тематический элемент (что тема 'насилия' не чужда поэтическому миру Эйзенштейна, видно и из других его фильмов).

6. Фонетические (а также семантические и лексические) ПРЕДВЕСТИЯ итогового слова в стихе, в частности прогрессивно и регрессивно осознаваемые, подробно рассматриваются в /41/.

7. Именно этот пример мы привели в качестве образца ПРЕДВ в п.2.3.

8. Таким образом, в данном случае можно говорить об осложнении ПРЕДВ посредством КОНТР (о ПРЕДВ, осложненном другими ПВ, см. п.5). Более того, в последовательности 'идет в тюрьму как благодетель – идет в тюрьму как арестант' можно усмотреть не просто КОНТР, но и ОТК – применительно к такому читательскому (зрительскому) восприятию, которое регистрирует эти два момента в карьере Тартофа как две ее главные вехи – начало и конец. При таком (достаточно чутком и изощренном) восприятии читатель (зритель) как бы говорит себе: "Начал с того-то, а кончил противоположным", т.е. происходит тот "психологический вираж" в слежении за линией АнтиХ – Х, который является необходимым признаком ПВ ОТКАЗ.

Сходный случай ПРЕДВ + ОТК можно отметить в "Пире во время чумы" Пушкина. Тем X-ом, который подается с помощью этой комбинации разновидностей ПОДАЧИ, является песня Вальсингама с ее программой наслаждений на краю гибели (*Есть упоение в бою, И бездны мрачной на краю... И в дуновении Чумы... И девы-розы пьем диханье, Бать может, полное Чумы*). ПРЕДВЕСТИЕМ ситуации 'любовного контакта с зачумленным' служит несколькими страницами ранее песня Мери, где также возникает мотив 'зачумленного поцелуя': *Я молю, не приближайся К телу Дженни ты своей; Уст умерших не касайся; Следуй издали за ней. И когда зараза минет, Посети мой бедный прах...* Как можно видеть из цитат, в песне Мери ПРЕДВЕЩАЕМАЯ ситуация представлена, хотя и достаточно полно, но с обратным знаком, т.е. с применением КОНТР (совет Мери – воздержаться от чумного поцелуя; совет Председателя – стремиться к нему). Если же учесть ту роль, которую играют обе песни в развитии сюжета и их выделенность (как песен), подсказывающую сопоставление, можно – с не меньшим правом, чем в случае с "Тартофом", – говорить об ОТКАЗЕ.

9. Иногда бывает так, что ПреХ-ы прочерчивают путь к ложной разгадке – каждый следующий ПреХ кажется еще более очевидным свидетельством в пользу ложной разгадки, чем предыдущие.

10. Подобное СОВМ в ПреХ-е противоположных элементов – 'кажется, что нет данных для предсказания X-а' (элемент А) / 'на самом деле такие данные есть' (элемент

АнтиА - фактически эквивалентно одной из двух главных разновидностей ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА - ментальному ВН-ПОВ /16:53сл./.

11. Естественность таких парадоксальных ситуаций, как 'царь стоит на коленях / валяется в ногах у подданных' достигнута применением ПВ СОГЛ: упомянутые выше элементы 'униженно просит' и 'умоляет' согласованы с 'болезнью Ивана' ('Иван, обессиленный болезнью и спором, опускается на колени, затем падает').

12. Известным примером "усиленного повтора" являются проанализированные самим режиссером два эпизода фильма "Броненосец Потемкин", прямо выражающие тему 'расширение числа восставших в результате братания между ними и их потенциальными карателями'. Первый эпизод (X) - это отказ матросов расстреливать своих братьев на броненосце; второй эпизод (X!) - финальный проход броненосца через эскадру, отказывающуюся стрелять по нему /Эйзенштейн, III:47сл./.

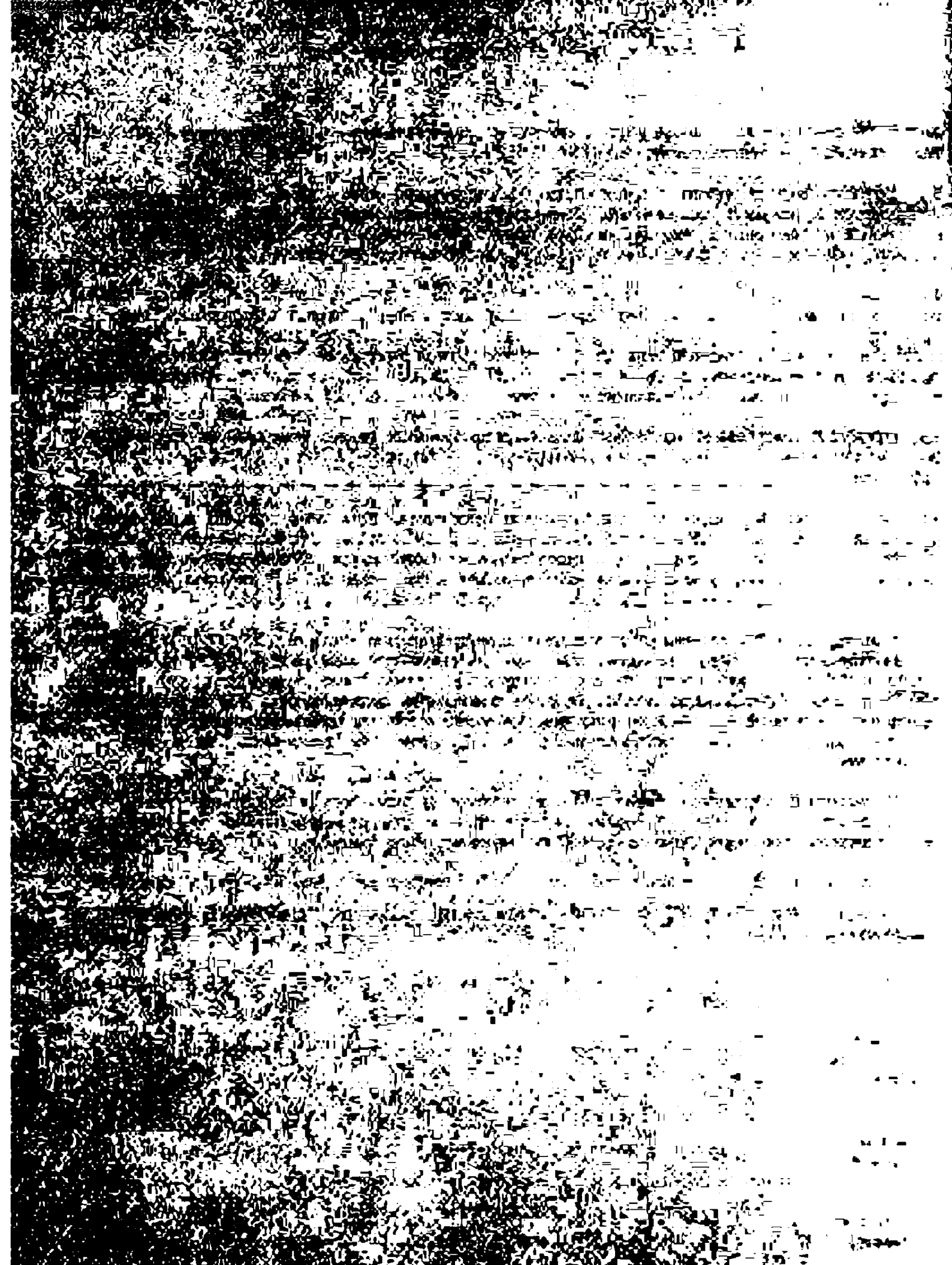
13. ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ (ОТК-ДВ) называется именно такая комбинация двух ОТКАЗОВ: к X-у ведет ломаная линия Анти(АнтиX) - АнтиX - X (см. /16:46сл./, /22: /22:46сл./).

14. Не вдаваясь в подробный анализ этой проблемы, заметим, что во всех трех примерах из Мольера ОТК-ДВ, получающееся в результате осложнения ПРЕДВ, само предстает не в чистом виде, а в осложненном: благодаря СОВМЕЩЕНИЮ АнтиX-а с X-ом в конструкцию, в которой X мотивирован АнтиX-ом, ОТК-ДВ оказывается дополненным до так наз. ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА (см. /16:49сл./, /22:47/).

15. Конструкция "Затемнение", впервые идентифицированная в /16:37/, подробно рассматривается в /V/. Кстати, там она описывается как ПРЕДВ + ПРЕП, а не ПРЕДВ + ПРЕДВ. Возможность двойного описания этого типа ретардации объясняется тем, что 2-е звено конструкции, будучи взято вне окружающего контекста, соответствует определению ПРЕП - это неX; в контексте же предшествующего ПРЕДВ и последующего X-а оно воспринимается как ПРЕДВ типа 'нехватка X-а в ожи-^{прогр}даемом месте'.

16. Упомянутый дополнительный эффект состоит в том, что в следующую минуту X оборачивается АнтиX-ом - в ящике скрывается не сокровище, а лишь медная дощечка с подписью мастера Гамбса (ВН-ПОВ "ментального типа").

17. Техника ПРЕДВ_{регр} с характерным для нее запрыгиванием элементов будущей разгадки и связь этого ПВ с темой 'откровение об устройстве мира' подробно рассмотрены в /11/.



А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

P U N & P U N I S H M E N T :

СТРУКТУРА ОДНОЙ "УБИЙСТВЕННОЙ" ОСТРОТЫ БЕРТРАНА РАССЕЛА

Эта заметка, подобно другим разборам, выполненным в рамках концепции "Тема $\xleftrightarrow{\text{ПВ}}$ Текст", преследует двоякую цель: портретирование конкретного текста и демонстрацию метода описания.¹

Объектом рассмотрения будет предельно краткий художественный текст - острота Бертрана Рассела, состоящая из 2-х простых предложений:²

(1) *Many people would sooner die than think. In fact, they do.* /цит. по Флу 1975:5/

В этом пот, при всей его лапидарности, узнаются черты, характерные для облика Рассела, -

(2) философская направленность, аристократизм, воинствующий рационализм.

Приблизительно с такой формулировки темы (Т) разбираемого текста (Т) и должно будет начаться наше описание его структуры, имеющее форму вывода. Оно строится так, чтобы применением к "чисто содержательной" теме (2) серии приемов выразительности (ПВ), повышающих "художественность", получить текст (1) как одно из ее возможных воплощений.

Откуда, однако, берется формулировка темы? К ней исследователь приходит путем литературоведческого анализа произведения, проводимого, разумеется, сугубо интуитивно, но с таким расчетом, чтобы искомая тема могла послужить отправной точкой вывода.³ Этим неформальным наблюдениям над текстом (1) мы посвятим 1-й раздел статьи, и лишь во 2-ом перейдем к собственно описанию - фиксации соответствия между темой и текстом в виде вывода (2) $\xleftrightarrow{\text{ПВ}}$ (1).

1.

Две изящные фразы густо насыщены содержанием и литературной техникой. Присмотримся к ним.

1.1. *Агрессия*. Героем микроромана, изложенного в (1), является, как и обычно в философском афоризме, человек вообще, точнее некоторый определенный класс людей (*many people*). Суть происходящего задают два полнозначные слова - глаголы *die* 'умирать' и *think* 'думать'. Однако перед нами не философские размышления о смерти типа *Memento mori* и не вариации на тему *Cogito ergo sum*

(хотя, в каком-то смысле, наш текст можно считать обращением декартовской формулы: (1) = **Non cogitant ergo non sunt*). После раскрытия каламбура на слове *sooner* 'скорее' (сначала оно понимается фигурально, как 'лучше', а затем неожиданно осмысливается буквально, - как 'раньше, чем') становится ясно, что речь идет о человеческой глупости, о напрасности жизни вне мышления, т.е. что перед нами скептический афоризм типа

(i) *Они рождались, страдали и умирали /А.Франс/*

Впрочем, тон Рассела совсем иной - он не сострадает, а смеется, и в этом плане более близкой параллелью из Франса будет фраза (ii), подобно (1), основанная на игре слов:

(ii) *Большинство из них не мыслили свободно, ибо вообще не мыслили.*

Рассел даже более безжалостен, ибо его каламбур (подобный (ii)) адресован 'мертвым' (о которых, как известно, *aut bene aut nihil* - недаром в (i) 'смерть' смягчена 'сочувствием'). Бессердечное острословие над разверстой могилой (совмещающее эффекты (i) и (ii)) дает черный юмор типа

(iii) *King. Where's Polonius? Hamlet. At supper. King. At supper! Where?*

Hamlet. Not where he eats, but where he is eaten: a certain convocation of politic worms is e'en at him. /Гамлет - об убитом им Полонии, IV, 3/; Obit anus, abit onus 'Умирает старуха, спадает бремя' /Шопенгауер о смерти женщины, которую он спустил с лестницы, в результате чего она сломала ногу и он вынужден был платить ей пожизненную пенсию, - острота с удовольствием, хотя и с осуждением, приводимая Расселом, 1965:727/.

Этот жестокий смех, несколько неожиданный из уст философа и пацифиста, Впрочем, хорошо согласуется с воинствующим рационализмом автора сочинения, озаглавленного "Почему я не христианин?". Непочтительностью к мертвым безжалостность Рассела не ограничивается. Каламбур на слове *sooner* дополнен игрой слов *would... die.../in fact ... do* букв. 'хотели бы умереть.../так и... делают': смерть, изображаемая во 2-й фразе, представлена как сбывшееся желание героев. Рассел выступает по отношению к ним в роли бога, который ловит людей на слове, наказывая глупые желания их буквальным осуществлением. Вспомним историю царя Мидаса, который пожелал, чтобы все, к чему он прикоснется, обращалось в золото, и в результате чуть не умер с голоду.

Кстати, рассматриваемый мотив интересен для нас не только издевательски-высокомерным характером наказания (по принципу *Tu l'as voulu*), но и своеобразным буквализмом. Упор на формальную корректность высказываний и строгость соответствия между ними и событиями, приверженность принципу $A = A$ естественно

переключаются с рационалистическими установками одного из классиков формальной логики.

Следует сказать, что 'безжалостная ловля на слове' – широко распространенный мотив, не привязанный жестко к осуществлению желаний и божественному вмешательству в дела людей. Ср. поведение Шейлока, который добивается отдачи долга – согласно с условиями займа – в виде фунта мяса из тела должника.

Характерные черты этой ситуации –

- принципиальный отказ от христианской заповеди милосердия;
 - ненависть, прямо называемая Шейлоком в качестве побудительного мотива;
 - желание довести ее реализацию до логического предела, т.е. до умерщвления жертвы;
 - неточность договора, заключаемого как бы в шутку, и издевательское нахождение на его букве, –
- очень существенны для понимания позиции Расоела в (1).⁴

'Ненависти' мы фактически уже коснулись, когда говорили о его воинствующей нехристианских установках. Слово *воинствующий* звучит как стертый и чуть ли не самоочевидный эпитет к рационализму, но прямой его смысл – непримиримая война на уничтожение, подознательной основой которой является агрессия, ненависть, инстинкт убийства. Эти тематические элементы вполне уместны в описании глубинных человеческих мотивов вообще и основ юмора в частности.⁵ Они достаточно отчетливо, если и не без некоторого усилия и удивления, прочитываются за непроницаемым блеском расоеловской остроты.⁶ Действительно, она напоминает не только приведенные выше афоризмы, носящие характер объективных, пусть едких, констатаций, но и прагматические, почти каннибальские, лозунги типа

(iv) *Кто не работает, тот (да) не ест; Вы действительно длиннее меня на голову, но если Вы будете слишком часто напоминать мне об этом, я лишу Вас этого преимущества /Наполеон – генералу Ожеро/; Если враг не сдастся, его уничтожают /М.Горький/.*

Жесткой – даже неоправданно жесткой, ибо в жизни подобных ситуаций не бывает – является и сама дилемма *Думать или умереть* (построенная по схеме "Жизнь или кошелек!", "*Patria o muerte*" и т.п.). Ее надуманность не только доводит до абсурда глупое упрямство осмеиваемых людей, но и дает почувствовать агрессивность автора, который один только и мог поставить их перед подобным выбором.⁷

1.2. *Сублимация*. Сосредоточившись на выявлении в остроте Расоела шокирующего элемента 'ненависть, издевательство', мы невольно сделали чрезмерный крен в этом направлении. В действительности, "лэдредское" содержание облечено Рас-

селем в безупречную форму английского юмора.

Собственно, уже юмор сам по себе означает определенное примирение агрессивных-оборонительных инстинктов с цензурой цивилизованного поведения.⁵ Так, неправдоподобность карикатур ('готовы на смерть за право не думать'; 'не думали ни разу в жизни') не только показывает меру авторской злости, но и обнаруживает ее условность, "невсамделишность".

Особая сдержанность диктуется теми позициями, с которых производится осмеяние, - позициями разума, философии, аристократизма. В отличие от Наполеона в истории с Ожеро, от Диониса в легенде о Мидасе, от Гамлета и Шейлока, Рассел не берет на себя карательных функций. Наказание наступает как бы само собой, в чем выражается высокомерие носителя разума, не желающего марать руки о презренных глупцов, которые и сами навлекут на себя заслуженную кару.

Далее, сама эта кара - смерть - в сущности, не представляет собой специального наказания именно для отказывающихся мыслить - недаром одним из логических звеньев, восстанавливаемых в ходе осмысления остроты, является известная истина

(v) *Все люди смертны. (Сократ - человек...)*

Исход, естественный и неизбежный для всякого (в том числе мыслящего!) человека, нарочито преподносится как "высшая мера" наказания. Намеренностью, даже произвольностью такого переосмысления одновременно достигаются два противоположные эффекта. С одной стороны, выплывает агрессивность автора, идущего на подмену понятий ради удовольствия приговорить своих персонажей к смерти. С другой стороны, эта агрессивность приглушается, сублимируется, поскольку ее реализации придается чисто ментальный характер.⁸

1.3. *Вербальность*. "Невсамделишность" расправы подчеркивается также тем, что центральная роль в ней отведена каламбуру, т.е. самому поверхностному, "несерьезному", чисто словесному из способов ментального отождествления. В результате игра слов тоже воплощает одновременно две противоположные установки - безжалостное издевательство (над мертвыми) и сублимирующий его перевод в сугубо вербальный план.

Вообще, языковая оболочка остроты богата эффектами, обеспечивающими сублимацию авторской агрессии. Так, бросающаяся в глаза "бледность" 2-й фразы, состоящей всего из 3-х слов, причем исключительно служебных, скрадывает жестокость финального посрамления глупцов, так сказать, вынося их убийство - в соответствии с классическим правилом - за сцену. В то же время эта "бледность" - словесный эквивалент той 'мертвенной жизни без мышления', которая образует сюжетный план 2-й фразы (ср. ситуации типа (i) *Они рождались, страдали и умирали,*

основанные на парадоксе 'жизнь = не-жизнь').

Далее, будучи сугубо местоименной, она для своего понимания требует

(a) нахождения всех antecedентов (*many people* для *they*; *die sooner than think* для *do*; *would* для *in fact*).

К этому добавляются такие операции, как

(b) выявление второго смысла каламбурно употребленного слова *sooner* и

(c) различия между фразеологическим и буквальным значением оборота *would... die* 'лучше... умереть';

(d) осмысление логических отношений между желанием (не думать) и обусловленным им обязательством (умереть);

(e) учет одного из правил языковой коммуникации - презумпции новизны сообщения, позволяющей отбросить в качестве antecedента для *do* отдельно взятое *die* (иначе дело свелось бы к тривиальному утверждению (v) *Люди смертны*); и, наконец,

(f) восстановление подразумеваемых логических звеньев, в частности, хрестоматийного логического примера (v).

В результате 2-я фраза (по сюжету изображающая наказание глупости) всей своей эллиптической структурой воплощает пир торжествующего интеллекта, - хотя и делает это подспудно, намеком, сублимированно.

2.

Эссеистский разбор остроты предстоит теперь зафиксировать в эксплицитной форме вывода. Такая запись неизбежно предполагает развитие, уточнение, дифференциацию и иерархизацию сделанных наблюдений, - эвристический процесс, на котором мы не будем задерживаться.

Вывод удобно разбить на 3 последовательных приближения к тексту - глубинное решение (ГР), глубинную структуру (ГС) и поверхностную структуру (ПС). Рассмотрим по порядку их получение.

2.1. Глубинное решение. Под ГР понимается самая общая программа построения текста, выводимая из его темы. Получение ГР нашей остроты показано на сх.1.

В начало вывода поставлена не "бесструктурная" формула (2), а ее вариант (2'), в котором те же тематические элементы* связаны отношением контраста (сокращенно - о/к), для чего эксплицитно выписан $\theta_e(2'_b)$ 'невоинствующие установки'.

Формулы (3) - (6): первичное развертывание.

(2'a,b,c) \longleftrightarrow (3a,b,c): контраст 'воинствующее/невоинствующее' заостряется в пару 'ненависть/сублимация' (ПВ УВЕЛ).⁹

* Т.е. составляющие исходной темы или результатов ее преобразований; сокращенно - θ_e .

(2'b') \longleftrightarrow (4): ПВ КОНТР дает пару 'глупость, страсти / разум, сдержанность', доминирующим членом которой является второй, развертывающий исходный θ_e 'рационализм'.

(2'b'') \longleftrightarrow (5a,b): ВАРЬИРУЕТСЯ θ_e 'аристократизм'.

(2'b''') \longleftrightarrow (6): 'афоризм' - одна из возможных КОНКР θ_e 'философское' в сфере жанра.

Формулы (7) - (13): КОНКРЕТИЗАЦИЯ и СОВМЕЩЕНИЕ 'агрессии' и 'сублимации'.

(3a), (4c) \longleftrightarrow (7); (4), (7) \longleftrightarrow (12): 'отношение доминации' ставится, путем СОВМ, на службу 'агрессии', давая 'жестокое поражение', наносимое разумом глупости.

(3a), (5a) \longleftrightarrow (8): еще одна манифестация агрессивного полюса получается СОВМЕЩЕНИЕМ 'ненависти' и 'высокомерия' в θ_e 'издевательство свысока'.

(3a), (3b) \longleftrightarrow (9): одним из СОВМ 'агрессии' и 'сублимации' становится 'юмор, осмеяние'.³

(3a), (3b), (5a) \longleftrightarrow (10): 'сублимация' СОВМЕЩАЕТСЯ с 'высокомерием' (точнее с его компонентом 'невовлеченность, нежелание "мараться"') в установку на 'самоустранение (агрессивного персонажа) из сюжета, т.е. от участия в сюжетном посрамлении глупости. Поскольку в 'сублимации' имплицитно содержится и то 'низменное устремление (здесь - агрессия)', которое подлежит обузданию, постольку (10) есть СОВМ обоих полюсов - 'сублимации' и 'агрессии'.

(3a), (3b), (5b) \longleftrightarrow (11): еще одним решением той же задачи оказывается 'переключение агрессии в орудейную сферу', т.е. предпочтение к чисто словесным построениям и эффектам.

(8), (9), (10a), (11a) \longleftrightarrow (13a): 'издевательство', 'осмеяние' и 'агрессивность' СОВМЕЩАЮТСЯ в единую агрессивную установку, подлежащую 'сублимации'. СОВМЕЩАЯСЬ далее с (12a) 'жестоким поражением глупости', она приобретает еще большую содержательную определенность (см. (14a)).

(10b), (11b) \longleftrightarrow (13b): орудием 'сублимации' будут служить установки на 'самоустранение из сюжета' и на 'словесность'.

Формула (14): глубинное решение. Издевательское осмеяние вполне "по-английски" прикрывается переносом торжествующего начала (т.е. (12b)) в орудейную сферу (см. (14b'')), а также его 'предметной сублимацией' (т.е. (14b')) 'самоустранением'.

2.2. Глубинная структура. Ее выработка (см. сх. 2a,b) начинается с развертывания составляющих ГР (14), которые для удобства выписаны максимально расчлененно (см. (15)-(24)). Прокомментируем важнейшие участки и ветви вывода.

Формулы (25) - (57): разрастание структуры (см. сх. 2а; формулы (49) - (57) подробно см. сх. 2б).

А. Установка (16) 'осмеяние' ведет к применению (26) 'комических фигур', в частности (33) "Шаржа" (т.е. неправдоподобного УВЕЛИЧЕНИЯ осмеиваемых качеств¹⁰) и (34) "Провала" желаний, претензий и т.п., основанного на (27) ВНЕЗАПНОМ ПОВОРОТЕ (обычном способе УВЕЛИЧЕНИЯ θ_e типа (17) 'поражение'). С целью 'осмеяния' в (18) 'глупости' выигрышно усмотреть такие ее проявления, как (28а) 'слепота, неосознание обстоятельств' и (28б) 'страстное желание', точнее, 'нежелание (думать)'. Оба они существенны для построения ВН-ПОВ к "Провалу", а второй из них, развернувшись в (36) 'упрямство', отразится и на построении "Шаржа". Что касается последнего, то с учетом 'упрямства', выбирается его разновидность, основанная на ПВ КОНТР_{даже}: преувеличиваемый θ_e (здесь - 'глупость') будет изображаться как настолько прочный, что он сохраняется даже в условиях, максимально предрасполагающих к изменению. Прием контрастного ВАРЬИРОВАНИЯ (ВАР_{контр}) "Шаржа" дает два подтипа этой разновидности: (42) "Шарж-1" - 'через крайнюю ситуацию' и (43) "Шарж-2" - 'через большую длительность'.¹¹ К разработке "Шаржа-1" 'упрямство' привлекается и вторично, определяя выбор КОНТР_{даже} такого типа, когда персонаж не просто держится за свою 'глупость' вопреки обстоятельствам, но и делает это сознательно, по собственному желанию (см. (49)).¹²

В. Установки на (15), (25) 'жестокое', (19) 'высокомерное издевательство' (23), (29) 'торжествующего разума' над (28) 'слепыми и глупыми желаниями' складывается в (37) 'наказание путем ловли на некорректно сформулированных высказываниях' (ср. Шейлока). СОВМЕЩАЯСЬ далее с (34) "Провалом", эта ситуация отливается в форму комической фигуры (55) "Наказание осуществлением желаний" (вспомним Мидаса). При этом в согласии с принципом (20) 'самоустранения' выбирается ее "объективный" вариант: расправа происходит сама собой, без вмешательства и даже в отсутствие какого-либо торжествующего персонажа.¹³ В (55) эксплицитно различаются: реальное желание W_1 , некорректно сформулированное персонажем, и W_2 , в действительности не являющееся желанием персонажа, но прочитываемое как буквальное, т.е. "настоящий", смысл его слов. (Эта двойственная 'подлинность/неподлинность' как W_1 , так и W_2 эффектно работает на оппозицию (30) 'реальность/вымысел', см. ниже.) По логике ВН-ПОВ, лежащего в основе фигуры (55), лишь W_1 дается в тексте впрямую и сразу, а W_2 выясняется задним числом, когда его осуществление неожиданно оборачивается наказанием.

С. Установки (21) - (23), призванные обеспечить 'орудийную сублимацию торжества разума', определяют ряд конструктивных требований к будущему тексту. В частности - θ_e (39) 'логические умозаключения', который отражается, прежде все-

го, на свойствах применяемых фигур (в (49) "Шарже-1" в виде θ_e 'сложные логические связи'¹⁴; в (55) в виде той "логичности", с которой 'наказание' вытекает из 'желания'), а также на общей структуре текста. А именно, прием (40) СОКРАЩЕНИЕ (реализующий (31) 'лапидарность') получает еще одну функцию: 'умозаключение' КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ тем, что на читателя возлагается восстановление опущенных логических звеньев (см. (48)). В свою очередь, это 'СОКР умозаключений' предрасполагает к применению другого ПВ - (54) СОВМЕЩЕНИЯ многочисленных конструкций, которое позволит, в дальнейшем, опустить все, кроме одного, упоминания о каждом из элементов, участвующих в нескольких конструкциях.

Другая ветвь манифестаций "орудийного комплекса" основана на применении (38) СОВМ_{идент} - приема 'мысленное отождествление, условная выдача одного за другое'. Легко видеть, что этот ПВ сочетает (29) 'игру ума' с оппозицией (30) 'реальность/ вымысел', полученной КОНТРАСТНЫМ разворачиванием 'невозможности'. В свою очередь, СОВМ_{идент} еще раз СОВМЕЩАЯСЬ с (30), предстает в виде (45) и (46) - двух взаимно зеркальных ВАРИАЦИЙ 'выдачи'. Кроме того, независимо от оппозиции 'реальность/ вымысел', (38) 'выдача' КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как (47) "Каламбур", который, далее, однако, СОВМЕЩАЕТСЯ с одной из ее манифестаций - (45) - и в результате выступает в той своей частной разновидности (57), которая приравнивает фигуральный смысл слова его буквальному смыслу.

Помимо (57) "Каламбура", установки (45), (46) 'выдача мысленного за реальное и наоборот' применяются также к обоим "Шаржам" и "Наказанию". В случае (50) и (55a,b,c) в этих фигурах лишь акцентируются их конститутивные свойства: ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ и есть 'выдача "простого" УВЕЛ за неправдоподобное', а оба 'желания' в составе "Наказания" - W_1 и W_2 - по определению и 'реальны' и 'нереальны' (см. выше). В случае (49), (51) принимаются новые, но тоже вполне напрашивающиеся решения: оба раза "Шарж" в целом, как нечто 'неправдоподобное, т.е. вымысел', подвергается 'выдаче' за нечто 'реальное'. Наиболее оригинально решение (56) - 'выдать' за "Наказание", до сих пор бывшее "возможным", нечто 'поистине реальное, естественное, неизбежное' и перевести таким образом "Наказание" на положение 'вымысла'.

Формулы (58) - (62): сжатие структуры (сх. 2b).

Структура, разросшаяся чуть ли не в десяток сложных конструкций, нуждается в компрессии. Помимо общих соображений художественной экономии это диктуется установкой на (54) 'почтенное СОВМЕЩЕНИЕ' конструкций с целью создать оптимальные условия для будущего СОКР (на сх. 2b эта связь (54) с СОВМ показана стрелками, идущими от (54) к (59), (61), (62)).

Стержнем будущей ГС становится фигура "Наказание осуществлением желаний". В ее составе

(i) роль наказуемых 'желаний' отводится "Шаржу-1": (49), (50), (55a-c), (58), (59), (61a-c), (62a-c);

(ii) роль наказующего 'осуществления' - "Шаржу-2": (52), (53), (60), (61d), (62d); ¹⁵

(iii) отношение 'буквального тождества' между W_1 и W_2 КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ с привлечением 'каламбурной игры слов': (55a-c), (57), (61a-c);

(iv) регрессивно осмысляемое 'желание W_2 ' оказывается возможным СОКРАТИТЬ уже сейчас: (48), (55b,c), (61b,c).

Прокомментируем некоторые звенья принятого конструктивного решения.

Почленное наложение (50a-c) на (55a-c) позволяет одеть чисто абстрактную схему 'выдачи простого УВЕЛ за "Шарж"' в плоть двух действительно разных (противопоставленных в составе "Наказания") элементов W_1 и W_2 , связанных к тому же эффективным сюжетным отношением 'внезапного регрессивного осмысления'.

Из СОВМЕЩЕНИЙ, выполняющих функцию (38) СОВМ_{идент} (а не (54)'СОВМ ради ССКР'), т.е. из (49), (51) \leftrightarrow (58); (52), (53) \leftrightarrow (60) и (55d), (56) \leftrightarrow (61d-g), лишь первое сразу же принимает достаточно конкретную форму: 'сознательный выбор не думать' в связи с 'жестокими экстремальными условиями' и 'выдача этого "Шаржа" за реальность' дают надуманную, но похожую на реальность ситуацию 'выбор и т.п. в условиях дилеммы "или - или"'.
 После сведения результатов промежуточных СОВМ (58) - (61) воедино в (62a-g) каждый из 3-х основных компонентов (62) "Наказания" - (a), (b), (g) - оказывается "трехслойным" СОВМЕЩЕНИЕМ, что и соответствует установке (54). Столь многочисленные требования не оставляют для дальнейшей КОНКРЕТИЗАЦИИ большой свободы. Дополнительным условием к этой задаче на СОВМЕЩЕНИЕ становится решение (62h) использовать - в качестве единого стержня многих СОВМ - θ_e 'смерть' из (41) 'непочтительного смеха над мертвыми'. За (62h) СОВМЕЩЕНИЯМИ должны будут последовать (62i) СОКРАЩЕНИЯ. Такова в общих чертах глубинная структура (62) рассматриваемой остроты.

3.3. Поверхностная структура почти однозначно определяет окончательную словесную форму остроты. Ввиду большей наглядности ПС - по сравнению с ГР и ГС - мы считаем возможным отказаться от схематической записи вывода.

СОВМЕЩЕНИЯ. Во исполнение принципа (62h) элемент 'смерть' вводится в каждое из звеньев фигуры "Наказание", так что все они в один голос требуют казни персонажа. Реализуется это требование следующим образом.

Элемент 'наказание' из (62g) КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как "высшая мера", т.е. (63) смерть персонажа.

'Желание W_2 ' из (62b), осуществлением которого должно быть (63), автома-

тически дает

(64) желание умереть.

'Нечто естественное' из (62d) КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как

(65) неизбежная смерть.¹⁶

"Шарж-1" = ' W_2 ' из (62) и "Шарж-2" = 'осуществление W_2 ' из (62g), порознь содержащие W_2 , СОГЛАСУЮТСЯ друг с другом и с W_2 = 'желание умереть'. В результате "Шарж-1" заостряется в "Шарж через смерть", а "Шарж-2" - в "Шарж через всю жизнь"¹⁷, и применяется типовой способ их СОВМЕЩЕНИЯ¹⁰. Соответственно, 'надуманная жестокая дилемма' КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как

(66) или думать или умереть,

а 'не-думание в течение очень долгого времени' - как

(67) не-думание ни разу в жизни, т.е. ни разу до самой смерти.

Как нечто 'неизбежное', 'смерть' берет на себя и роль тех 'черт реальной ситуации', которые должны быть приданы "Шаржу-2" (см. (60), (62g)). Совершенно неправдоподобная карикатура 'ни одной мысли в течение всей жизни' обретает реальную опору хотя бы в одной точке, когда '... в течение всей жизни' заменяется на '... до смерти', - что-что, а смерть действительно наступит.

Наконец, θ_e 'смерть' подключается к (62a) с учетом того, что W_1 = фигуральное выражение 'нежелания думать', имеющее буквальный смысл W_2 = 'желание умереть в условиях дилеммы (66)'. Это более или менее однозначно указывает на фразеологический оборот

(68) *Готов лучше умереть, чем P (т.е. думать).*

Использовать в качестве носителя фигурального смысла А фразему - хорошая находка, поскольку фразема (в частности, данная) сочетает определенный градус эмоций (в выражении 'желания') с естественностью ходового оборота речи. Второе тем более существенно, что играет не только на общую убедительность построения, но и на 'выдачу "Шаржа" за реальность'. Особенно удачен данный фразеологизм (68), сразу два компонента которого участвуют в игре фигуральных и буквальных смыслов: *готов (would)* = 'желание W_1 (не думать)' = 'желание W_2 (умереть)'; *умереть (die)* = чистая эмфаза к W_1 = суть желания W_2 .

Впрочем, вне игры слов, приравнивающей W_1 к W_2 , остается еще один компонент - *лучше (rather)*. С другой стороны, до сих пор не реализована установка на каламбурное воплощение буквального тождества между W_1 и W_2 ¹⁸. "Каламбур" и применяется для отождествления *rather* 'лучше' в составе W_1 = (68) с каким-либо компонентом W_2 = 'желание (67)'. Искомый ответ находится в двух значениях

слова *sooner* 'скорее' и в θ_e 'до [самой смерти]':

(69) *sooner* 'скорее' одновременно в смысле *rather* 'лучше' из (68) и в смысле *before* 'до' из (67)

Следует сказать, что сознательно рассматриваемая персонажем альтернатива *Think or die* (не говоря уже о "горячем" выборе смерти) остается - несмотря на "жизненность" самой категории 'дилеммы' и естественность фразеологизма - мало правдоподобной. Очередным шагом к "реальности" по принципу СОВМ_{идент} становится

(70) выдача сознательного и эмоционального выбора, делаемого персонажем, за объективные наблюдения над его поведением и предположения о его мотивах, возможно, неосознаваемых.

Эта программа реализуется использованием соответствующей точки зрения - переводом (68), (69) в 3-е лицо:

(71) Многие люди скорее умрут, чем станут думать.

Действительно, (71) можно понимать и как косвенную передачу прямой речи и как высказывание автора, не предполагающее никаких заявлений со стороны персонажа.

СОКРАЩЕНИЯ. Вслед за тесным СОВМ друг с другом всех звеньев "Наказания" можно приступить к (62i) СОКРАЩЕНИЮ всего, что восстановимо по тождествам, понижающим полученную структуру.

Один из компонентов "Наказания" уже давно намечен к ССКР - это W_2 , т.е. 'буквальное желание умереть раньше, чем хоть раз подумать'. Ему предстоит быть регрессивно восстановленным на основании тождества между фигуральным желанием W_1 и его буквальным осуществлением (67).

Другой элемент, легко поддающийся ССКР, это такое хрестоматийное свойство 'смерти' как 'неизбежность', использованное одновременно для придания 'черт реальности' "Шаржу-2" и для подрыва реальности 'наказания'.

После этих СОКРАЩЕНИЙ структура в целом принимает вид:

(72) Люди готовы скорее умереть, чем думать, и их желание осуществляется буквально, в том смысле, что люди умирают скорее, чем хоть раз подумают.

В (72) вся фигура "Наказание осуществлением желаний" сведена к двум "ядерным" звеньям, так сказать, 'преступлению' и 'наказанию', СОВМЕЩЕННЫМ соответственно с "Шаржем-1" и "Шаржем-2"¹⁵. Этот символический костяк остроты обнажается еще более посредством следующих двух операций.

(i) Максимально СОКРАЩАЮТСЯ многочисленные элементы, общие для обоих содержательно и словесно параллельных звеньев - просто опускаются или заменяются

местоименными словами.

(11) Все и только местоименные слова выносятся в отдельную фразу (*In fact, they do*). Этим орудийно подчеркивается (УВЕЛ) двухчастность композиции и орудийно КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ ее назидательная суть: 1-я фраза аккумулирует преступную 'глупость и страстность жизни' персонажей, 2-я - постигающие их кары: 'бледность жизни; смерть, наступающую за сценой; сквозящую за всем этим убийственную силу разума' (см. конец п.1.3).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О концепции "Тема - Приемы выразительности - Текст" см. Предисловие.
2. О задачах и естественных объектах таких описаний см. Предисловие, п.2.
3. Вообще говоря, выявление тем и всей тематико-выразительной структуры текста может мыслиться как процедура "вычитания" ПВ из Т, по направлению обратная к выводу, а по строгости и эксплицитности не уступающая ему /19:156сл./.
4. Комплекс Шейлока, как и вообще ситуация ловли на слове, - частный случай психологической "игры" "Now I've Got You, You Son of a Bitch", движущим мотивом которой является "justification for jealous rage" (Берн 1972:74-76). Помимо названных в тексте элементов этого комплекса, укажем 'безжалостность, доходящую до бескорыстия' (скряга-ростовщик предпочитает мясо должника троекратной сумме долга!), ср.: "... in poker games... a NIGYSOB player... is more interested in the fact that /the partner - А.Ж./ is completely at his mercy than he is in... money-making" (Берн 1972:74).
5. В обоснование этого взгляда сошлюсь на психоаналитическую традицию, восходящую к классической работе Фрейда /1977/, а также на Кестлер 1967.
6. Напрашивается ее сопоставление с нашумевшим 30 лет назад выступлением Рассела с идеей превентивной атомной войны против коммунизма. Проницательные соображения в этом плане были высказаны в рецензии на две биографии Рассела Сиднеем Хуком /1976/. Задавшись вопросом о том, какой глубинной страстью объяснялась непоследовательность ряда политических позиций, отстаивавшихся Расселом на протяжении его жизни (ср. предшествовавшую названной, ей противоположную: *Лучше быть большевиком, чем мертвым*), он пишет: "It cannot be his pacifism, which was never principled with him, as is indicated by his support of the war against Hitler and his willingness to sacrifice a half-billion lives to insure Stalin's downfall... The passion was his hatred of mankind, of its stupidity and viciousness, of its persistent refusal to listen and follow the counsels of wisdom he had offered it throughout his life... "I hate the world and above all the people in it..." ... No one who felt so keenly about intellectual freedom... could have been so calmly resigned to the victory of Communism except as a punishment for a world whose policies had contributed to that victory" /Хук 1976:54/.
7. Если такая альтернатива и возможна в принципе, текст (1) никаких указаний на нее не содержит, и она воспринимается как чисто словесное преувеличение 'отказа мыслить', нарочито представленное автором в виде жестокой дилеммы.
8. Ср. обнажение выдачи "общеобязательной" смерти за специфическое наказание

в ответе старой еврейки внуку-гимназисту, который обосновывал отказ принимать касторку тем, что древние греки, создавшие великую цивилизацию, не знали касторки: *Ну, так они-таки все умерли!*

9. 'Ненависть' можно было бы не выводить из 'воинствующей позиции', а включить прямо в тему. Это соответствовало бы предположению (вполне вероятно, ср. Прим.6), что 'ненависть' - инвариантный мотив Рассела. (О понятии инвариантного мотива см. /19;22/.)

10. О фигуре "Шарж", в частности на примере максимы Ларошфуко, см. /31:585сл./.

11. Пример "Шаржа через крайность" - анекдот о пьянице, который лишь на пожаре впервые попросил воды; вариант: даже на пожаре не попросил воды. Две версии отражают конструктивные подтипы (а) 'X изменяется лишь в крайней ситуации' и (b) 'X не изменяется даже в крайней ситуации'. Аналогичные подтипы есть и у "Шаржа через длительность".

Поскольку "Шарж" стремится к максимальному преувеличению, 'крайность' часто КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как 'смерть', а 'длительность' - как 'вся жизнь'. Ср. "Шарж через смерть" в "Школе злословия" Шеридана, где сэр Питер Тизл говорит, что его брат умер исключительно ради удовольствия свалить на него заботу о своей дочери. Пример применения "Шаржа через смерть" к теме 'глупость, упрямство' - сцена из "Брака поневоле" Мольера, где философ Панкрас готов погибнуть, но не согласиться, будто следует говорить форма (а не фигура) шляпы. Пример "Шаржа через всю жизнь" на тему 'глупость' - фраза *Однажды мысль пришла ему в голову, но никого не застав, ушла.*

Поскольку 'жизнь' и 'смерть' семантически связаны, существует типовое СОВМЕЩЕНИЕ максимальных степеней двух "Шаржей". Синонимическая трансформация 'всю жизнь' ↔ 'до самой смерти' дает формулу: 'X не изменяется за всю жизнь и даже (вариант: изменяется только) в момент смерти'. Ср. реакцию современников на смерть Вел.кн. Сергея Александровича, убитого бомбой революционера Каляева: *Великий князь впервые в жизни пораскинул мозгами.* В нашей остроте применен другой подтип типового СОВМ двух "Шаржей" - 'X не изменяется даже в момент смерти'.

12. Пример КОНТР_{даже} обычной структуры - ситуация типа *Осел останется ослом, хоть ты осить его звездами*, где желания осла не играют роли.

13. Фигура "Наказание осуществлением желаний" предназначена для посрамления 'глупости' и входит в более широкий класс 'наказаний', поучительность которых выражается через сходство между 'виной' и 'карой'. Ср. "Наказание увековечением привычек" (черепаша, долго убирающаяся в доме и опоздавшая к богу, обречается носить дом при себе; стрекозе, которая *все пела*, предлагается, вместо дома и стола, пойти поплясать), "Наказание увековечением чего-то, связанного с виной" (Мидас, отдавший предпочтение игре Пана, получает в отместку от Аполлона ослиные уши) и т.п.

В связи с "объективным" вариантом "Наказания" заметим, что соотносение 'мстительности' с этической цензурой может давать самые разные результаты (вспомним Шейлока, с одной стороны, и *Они-таки все умерли*, с другой). В "Алых парусах" А.Грина Лонгрен мстит за голодную смерть жены ростовщику, отказавшему ей в кредите, тем, что не протягивает ему руку, когда тот тонет. Еще более утонченное СОВМ 'мести' с принципом 'не убий' - в фильме "Дьявол и десять заповедей", где монах (Шарль Азнавур) отдает губителя своей сестры в руки полиции, спровоцировав собственное убийство при свидетелях.

14. Эта установка означает, что 'желание не думать' и 'экстремальное условие' должны будут оставаться раздельными, логически связанными элементами. "Простые" 'желания', типа 'иметь много денег' или 'жить сто лет' не подойдут.

15. Таким образом, начальное звено "Провала" (= "Наказания") СОВМЕЩАЕТСЯ с одним из 2-х "Шаржей", а конечное (собственно 'наказание') - с другим. Аналогичная схема - в максиме Ларошфуко № 313, где "Шарж" на 'внимание к себе' и "Шарж" на 'невнимание у другим' тоже сведены в конструкцию "Провал": 'эгоцентрические претензии персонажа на интересность рушатся из-за его невнимания к людям' (см./31/).

16. Следует сказать, что к произвольной интерпретации неизбежных фактов сводится не все 'наказание', а лишь его центральный компонент - 'смерть'. Реальность же того вполне специфического 'наказания', что 'смерть приходит раньше, чем хотя бы одна мысль' (см.(67)), данным СОВМ (см. (65)) не подрывается. Таким образом, на данном участке 'агрессия' ^{идент} Рассела остается не смягченной (если не считать 'неправдоподобности' самого "Шаржа-2" как такового).

17. Тем самым отношение между двумя "Шаржами" заостряется до контраста 'смерть/жизнь'. Он служит здесь воплощению оппозиции 'отдельная, исключительная, эмоциональная вспышка / регулярное поведение'. Поскольку в рамках "Наказания" к "Шаржу-2" (т.е. более сильному - в частности, 'реальному' - 2-му члену) ведет НАРАСТАНИЕ, постольку 'регулярное поведение' может читаться как УВЕЛИЧЕНИЕ "Шаржа-1" (т.е. "слабого 1-го члена). А именно - как превращение 'отдельной вспышки' в автоматически воспроизводимый стереотип (о бергсоновском 'автоматизме' как объекте и орудии 'осмеяния' в составе комических фигур см. /31:585/)

18. *Die* и *would* - не каламбуры, так как играют не разными значениями слов, а разными интерпретациями одних и тех же значений.

Автор признателен Т.Д.Корельской и Ю.К.Щеглову за критические замечания и советы, которые он постарался учесть в настоящем варианте работы.

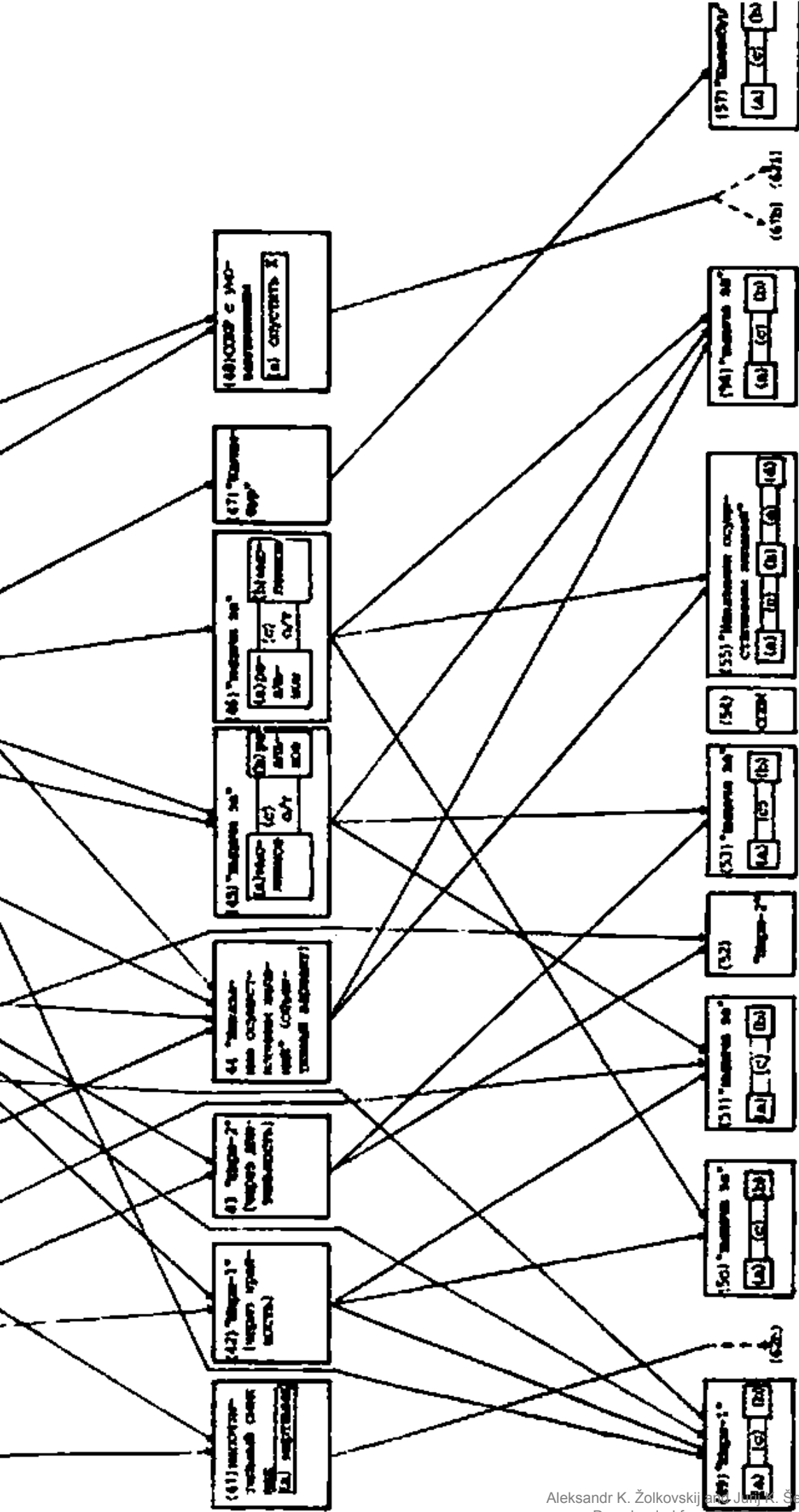
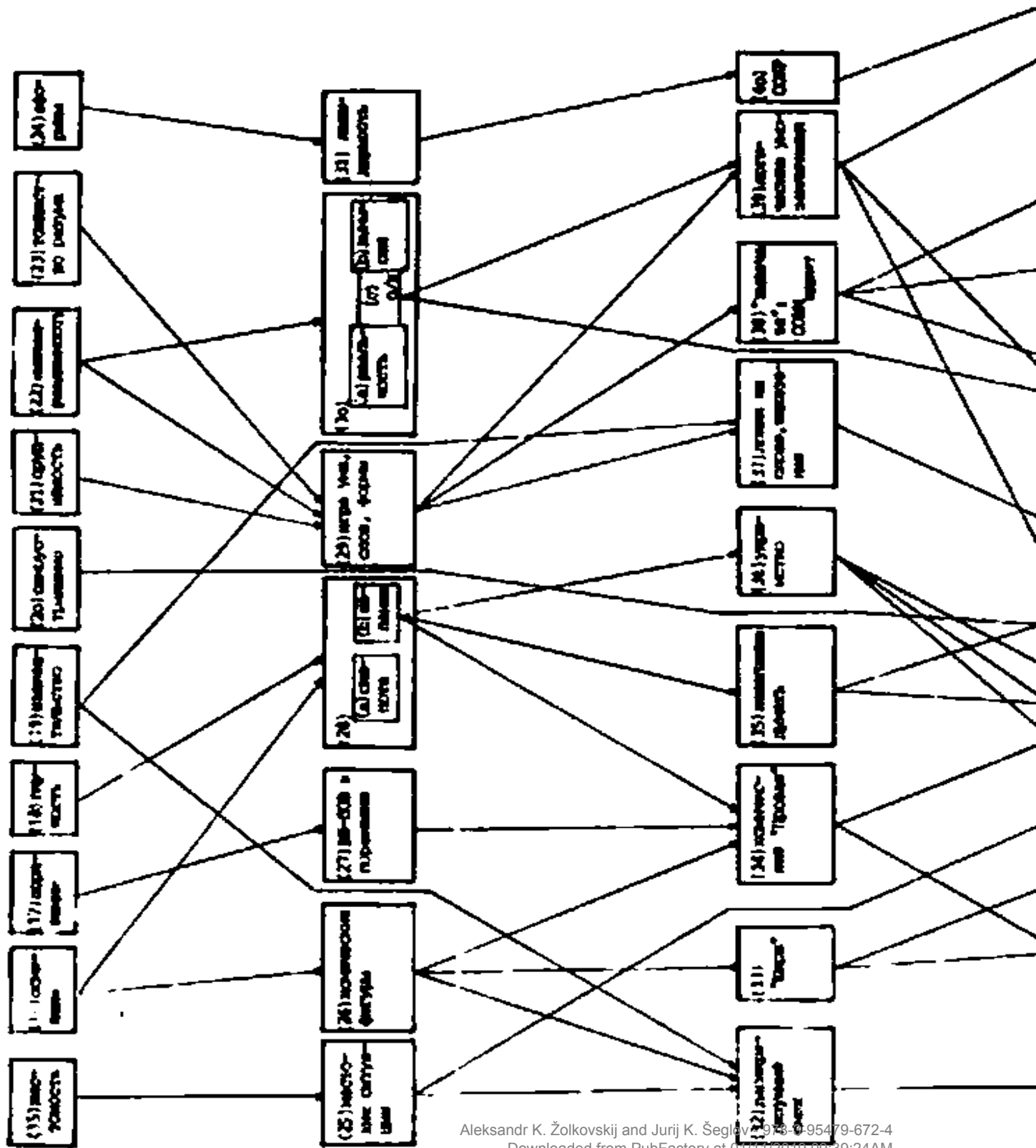


Схема 3а. Структурная структура (1)

О/Р - ОТДЕЛЕНИЕ
ТОЖЕВОТНА



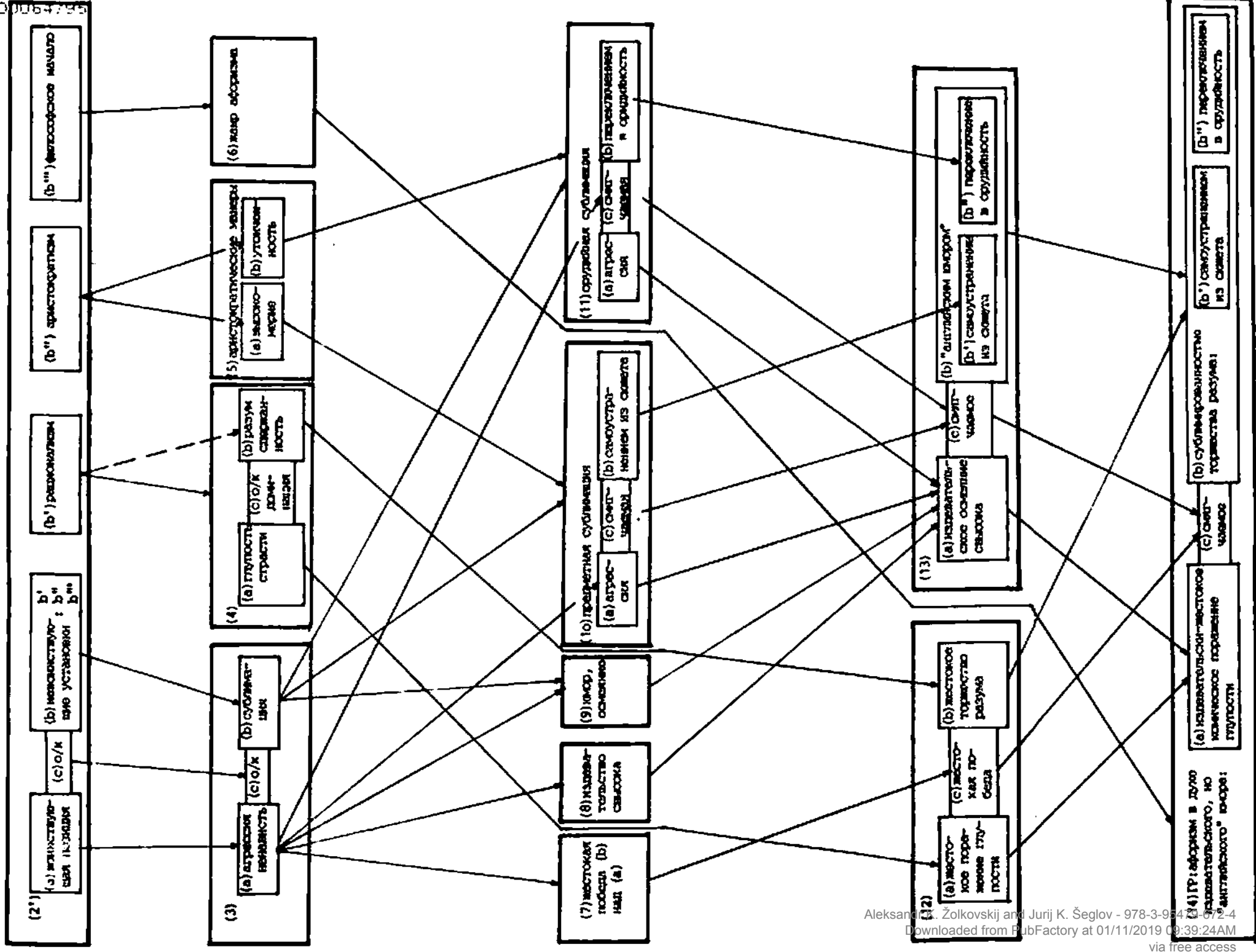


Схема 1. Глубинная структура

о/к = отношение
контраста

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

ТЕМА И ВАРИАЦИИ.

ПАСТЕРНАК И ОКУДЖАВА: ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО ОПИСАНИЯ.

1. Объект, задача и метод описания.

1.1. Мы сопоставим 2 стихотворения Пастернака и 2 – Окуджавы (условно: *Паст 1, Паст 2, Ок 1, Ок 2*);

<i>Паст 1</i>			<i>Паст 2</i>	
	ИЗ СУЕВЕРЬЯ			
I	Коробка с красным померанцем – Моя каморка.	I	Никого не будет в доме, Кроме сумерек. Один	Зимний день в сквозном проеме
4	О, не об номера ж мараться По гроб, до морга!	4	4	Незадернутых гардин.
II	Я поселился здесь вторично Из суеверья.	II	Только белых мокрых комьев Быстрый промельк маховой.	Только крыши, снег и кроме
8	Обоев цвет, как дуб, коричнев И – пенье двери.	8	8	Крыш и снега, – никого.
III	Из рук не выпускал защелки. Ты вырывалась.	III	И опять зачертит иней И опять завертит мной	Прошлогоднее унынье
12	И чуб касался чудной челки, И губы – фиалок.	12	12	И дела зимы иной,
IV	О неженка, во имя прежних И в этот раз твой	IV	И опять кольнут дрыне Не отпущенной виной,	И окно по крестовине
16	Наряд щебечет, как подснежник Апрелю: здравствуй!	16	16	Сдавит голод дровяной.
V	Грех думать – ты не из весталок: Вошла со стулом,	V	Но неожиданно по портьере Пробежит вторженья дрожь.	Тяжину шагами меря,
20	Как с полки жизнь мою достала И пльь обдула.	20	20	Ты, как будущность, войдешь.
	1917	VI	Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд.	В чем-то впрямь из тех материй,
			24	Из которых хлопья шьют.

1931

Ок 1

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
 I Подумайте, простому муравью
 вдруг захотелось в ноженки валиться,
 4 поверить в очарованность свою!
 И муравья тогда покой покинул,
 II все показалось будничным ему,
 и муравей создал себе богиню
 8 по образу и духу своему.
 И в день седьмой, в какое-то мгновенье
 III она возникла из ночных огней
 без всякого волшебного знаменья...
 12 Пальтишко было легкое на ней.
 Все позабыв - и радости и муки,
 IV он двери распахнул в свое жилище
 и целовал обветренные руки
 16 и старенькие туфельки ее.
 И тени их качались на пороге.
 V Безмолвный разговор они вели,
 красивые и мудрые, как боги,
 20 и грустные, как жители земли.

Ок 2

Тьмою здесь все занавешено
 I и тишина, как на дне...
 Ваше величество женщина,
 4 да неужели - ко мне?
 Тусклое здесь электричество,
 II с крыши сочится вода.
 Женщина, ваше величество,
 8 как вы решились сюда?
 О, ваш приход - как пожарище.
 III Дымно, и трудно дышать...
 Ну, заходите, пожалуйста.
 12 Что ж на пороге стоять?
 Кто вы такая? Откуда вы?!
 IV Ах, я смешной человек...
 Просто вы дверь перепутали,
 16 улицу, город и век.

1.2. Все четыре текста об одном и том же: можно было бы сказать, что это вариации на тему пушкинского "Я помню чудное мгновенье..." (*В глуши... Тянулись тихо дни мои... Душе настало пробужденье:... явилась ты...*). Однако авторов не спутаешь - различны не только стиль и настроение, но и содержание высказываний. Интересно выяснить, что "типично своего" вносит каждый из поэтов в разработку одного и того же материала. В духе гегелевского историка, *предсказывающего назад* (Пастернак), мы займемся своего рода *атрибуцией назад* - "доказательством" принадлежности двух первых текстов Пастернаку, а двух вторых Окуджаве. Доказательством лишь очень условным - мы просто будем систематически указывать в каждом из текстов мотивы, характерные для его автора. При этом мы не будем выдерживать искусственную позу аналитика, идущего от текста, к тому же текста, ему незнакомого, и позволим себе более удобный способ изложения - от тем к текстам.

1.3. Соотношение между *тематическими элементами* ($\tilde{\theta}_e$), вообще говоря, *посторонними поэтическому миру автора* ($\text{ПМ}^{\text{Авт}}$), и теми *инвариантными мотивами* ($\tilde{\theta}_{\text{инв}}^{\text{Авт}}$), которыми они неизбежно обрастают в его тексте ($T^{\text{Авт}}$), рассматривается в модели "Тема \longleftrightarrow Текст" ¹. Такие "посторонние" $\tilde{\theta}_e$ образуют *локальную тему текста* ($\theta_{\text{лок}}^T$), и *вывод текста* $T^{\text{Авт}}$ строится как серия *совмещений* $\theta_{\text{лок}}^T$ с $\tilde{\theta}_{\text{инв}}^{\text{Авт}}$.

Темы, "внешние" в перспективе специфических ПМ, вполне могут встретиться у ряда авторов. Произведения на такие *общие локальные темы* ($\theta_{\text{лок,ком}}$) - идеальный материал для сопоставления; в более чистом виде его можно найти разве в сборниках пародий (типа "Парнас дубом").

В согласии с представлением о теме как о характеристике, фиксирующей содержание именно данного Т (или множества текстов \tilde{T}), мы введем также следующие понятия:

- *общая инвариантная тема* ($\tilde{\theta}_{\text{инв,ком}}$): те одинаковые $\tilde{\theta}_{\text{инв}}$, которые фигурируют во всех сопоставляемых текстах; если тексты относятся к разным ПМ, то эти одинаковые $\tilde{\theta}_{\text{инв}}$ значат *разное* (хотя на данном уровне абстракции допускают одинаковую запись);

- *общая тема* ($\theta_{\text{ком}}$): результат *совмещения* $\theta_{\text{лок,ком}}$ с $\tilde{\theta}_{\text{инв,ком}}$;

- *специфическая тема* ($\theta_{\text{спец}}$): $\tilde{\theta}_e$, специфические для отдельного текста.

Введем также сокращенное обозначение для понятия *разновидность темы* (или мотива) $\theta_e - \theta_m \theta_e$; запись '*зацепление*' (= θ_m '*контакта*') будет значить: '*зацепление*', являющееся одной из разновидностей (*манифестаций, воплощений*) темы '*контакта*'.

Мы сосредоточимся лишь на важнейших мотивах четырех текстов и почти полностью отвлечемся от их собственно стиховой структуры. Описания ПМ Пастернака и Окуджавы не являются предметом сообщения в настоящей статье (см. об этом в /18/, /42/); необходимые сведения о них будут кратко приводиться по ходу изложения. Может быть, стоит особо подчеркнуть, что никакие явные или скрытые оценочные утверждения в предлагаемом сопоставительном описании роли не играют и вообще не содержатся.

От общей темы всех 4 текстов через общие темы двух текстов одного поэта мы перейдем к специфическим темам отдельных стихотворений. Мотивы, констатируемые в одном тексте, будут систематически сопоставляться с аналогичными мотивами во втором тексте того же автора, в его ПМ в целом, в двух текстах другого автора и в его ПМ.

2. Общая тема *Паст1,2, Оку1,2*.

(1) $\theta_{\text{лок,ком}}^{\text{Паст1,2, Оку1,2}}$: к герою домой приходит любимая.

Ряд других тематических сходств - (2), (3) - мы отнесем на счет $\theta_{\text{Паст, Ок}}^{\text{Ласт, Ок}}$ ² Во всех 4 текстах $\theta_{\text{инв, ком}}$

(2) любимая олицетворяет для героя положительное жизненное начало и он пассивно поклоняется ей.

По-видимому, 'женщина' в мужской поэзии всегда представляет 'жизнь'; однако *позитивное*, и именно *пассивно-преклоненное*, отношение к ней - это уже более специфическая характеристика (верная, скажем, для "Я помню чудное мгновенье...", но не для Пушкина в целом, Лермонтова или Маяковского). В ПМ ^{Ласт} лирический герой спрятан за проявлениями великолепного мира, преклоняется перед ним, вслушивается в него; женщина - одно из воплощений 'великолепия', а любовь - одна из 'великолепных' сил и форм 'контакта'. В ПМ ^{Ок} герой бессилен перед 'тяжестью жизни', в частности несчастен в любви; любовь - воплощение 'модального (невзаправдашнего) идеала', спасение от 'тяжести' и в то же время - неразрывная ("тяжелая, но благотворная") связь.

Еще один $\theta_{\text{инв}}$, разделяемый 4 текстами, это

(3) скромный до бедности быт как фон или носитель внутреннего, духовного и т.п. богатства.

Распространенный в поэтической традиции, мотив (3) все же характерен лишь для определенных художественных систем. В ПМ ^{Ласт} он связан с центральными $\theta_{\text{инв}}$ - 'великолепие обиденного, даже низкого' и 'контакт самого разного, в частности большого и малого, макро- и микрокосма, духовного и материального'. В ПМ ^{Ок} 'будничность, даже убогость быта' КОНКРЕТИЗИРУЕТ 'тяжесть жизни', за которой, однако, мечтается 'высокое, идеальное начало'. ³

Итак, СОВМЕЩЕНИЕ $\theta_{\text{лок, ком}}$ (1) и $\theta_{\text{инв, ком}}$ (2), (3) дает

(4) $\theta_{\text{ком}}^{\text{Паст1, 2, Ок1, 2}}$: в скромную домашнюю обстановку героя приходит любимая - воплощение высшего жизненного начала.

3. Пастернак.

3.1. Общая тема Паст1, 2.

Паст1, 2 - это, так сказать, два "перевода" темы (4) на язык ПМ Пастернака, изобилующие, как и все ^{Ласт} $\theta_{\text{инв, ком}}$, манифестациями 'контакта' и 'великолепия', но отличающиеся неким общим для них двух особым поворотом ПМ ^{Ласт} $\theta_{\text{инв, ком}}$ - темой $\theta_{\text{инв, ком}}^{\text{Паст1, 2}}$. Она включает, прежде всего $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ласт}}$ 'самая суть, главное; отрицание и сметание шелухи', ср.: До самой сути... До сердцевинки; Уклад подвалов без прикрас...; ... обаянье без гримас...; Дорога со всей прямой Направилась на крематорий; ... полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги; ... ветер

смел с гражданства шелуху...; Я с неба, как с губ, перетянутых ситью, Налет недомолвок сорвал рукавом и т.п.

СОВМЕЩЕНИЕ этого мотива с (2) дает $\theta_{\text{ИНВ}}^{\text{Паст}}$, которому в Паст1,2 отведена роль финальной *pointe*:

(5) любимая, вообще женщина, как воплощение сути и отрицания шелухи: обдувание пыли с жизни ($\sqrt{\text{Паст1}}$); отрицание причуд и прямое отождествление с материей хлопьев, т.е. природы ($\sqrt{\text{Паст2}}$); ср. *А ты прекрасна без извилин И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна... Твой смех, как воздух бескорыстен... Словесный сор из сердца вытрясть...; Не ведай жизнь, что значит обаянье, Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз.*

В ПМ^{Ок} с (5) сходны $\tilde{\theta}_{\text{ИНВ}}$ 'главное, единственное' и 'не в этом дело'; последний представлен в Ок1 (₁₃ *Все позабыв...*), хотя и не в роли *pointe*.

Вторая важная составляющая $\theta_{\text{ИНВ,ком}}^{\text{Паст1,2}}$, тоже вынесенная в финал, это $\theta_{\text{ИНВ}}^{\text{Паст}}$ 'вхождение, проникание в дом извне через дверь (или окно)', ср.: *Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо; ... эту ветку вносят в рюмку И ставят к раме трюмо; ... этот в комнату без дыма Гроза влетающий комок; Войду, сниму пальто, опомнюсь...; Гроза бежит по галерее, По лестнице. И на крыльцо...*

В ПМ^{Ок} $\theta_{\text{ИНВ}}$ 'вхождение' нет, но (i) 'окно и дверь' относятся к числу манифестаций 'дороги' (а 'дорога', в свою очередь, - $\theta_{\text{м}}$ 'модальной медиации между реальностью и идеалом'): это те 'путеводные маяки', к которым устремлен идущий (в Ок1,2 их нет); (ii) 'вхождение' может интерпретироваться как 'присоединение к компании' в комнате, за столом и т.п. (это есть в Ок1,2, см. п.4.1). Подчеркнем, что 'вхождение' (в Паст1,2 столь радостное и бесспорное) в Ок1,2 носит грустный и неуверенный - "модальный" - характер и останавливается ₁₇ на пороге.

Итак,

(6) $\theta_{\text{ком}}^{\text{Паст1,2}}$: вхождение в комнату героя, с ее скромным бытом, любимой, воплощающей высшее жизненное начало, суть и отрицание шелухи.

3.2. "Из суеверья".

Паст1 отличается от Паст2 своей индивидуальной

(7) $\theta_{\text{спец}}^{\text{Паст1}}$: незамутненная ("весенняя") радость любви.

Она определяет обращение к сугубо мажорным манифестациям 'контакта' и 'великолепия'.

Перейдем к выборочному комментарию.

1. ¹Коробка, ²каморка: КОНКРЕТИЗАЦИЯ подчеркнуто 'скромного дома' из θ (4) в соответствии с уже упоминавшимися θ ^{Паст} ^{ИНВ} 'малое' и 'обыденное'; ср. И взамен камор - хоромы И на чердаке - чертог, также в роли контраста к чему-то 'великолепному'.

В ПМ^{Ок}, в частности, в Ок2, этому соответствуют картины убогого не-устроенного жилья, воплощающего 'тяжесть жизни'.

Сравнением каморки с коробкой (спичечной, см. ниже) усилен мотив 'малости, скромности жилья' и одновременно введен характерный θ ^{Паст} ^{ИНВ} 'малая, конкретная бытовая вещь как метафора чего-то большего, часто возвышенного, невещественного', ср. пары Кавказ - постель; ледник - умывальный таз; метель - щипцы для завивки; туча - передник; синева - мазь; душа - грим и т.п.

2. ¹Коробка с красным померанцем: конкретный тип спичечной коробки с изображением красного плода померанца; почти собственное имя.⁴ Этой предельной конкретностью предмета дополнительно подчеркивается мотив 'быта', ср. строчки: "Мой сорт" [папирос], кефир, менадо [сорт кофе] и И тогда с коробкой шляпной, Как модистка синема, Настигала нас внезапно Настоящая зима, свидетельствующие о внимании Пастернака к маркам счастья, в частности к сортам коробок.

Другой аспект этого образа - введение ботанического мотива (померанца). Описывается происходящее в комнате, но текст насыщен упоминаниями - подчеркнута мажорными - о деревьях, плодах, цветах, апреле. Специфическая θ (7) выражается через СОВМЕЩЕНИЕ с θ ^{Паст} ^{ИНВ} 'контакт дома и внешнего мира в виде физического приравнивания или просто сходства в тех или иных отношениях'. Ср.:

- ¹померанец, введенный сравнением со спичечной коробкой, которое основано прежде всего на малости комнаты, но, возможно, и на том, что в комнате был как-то представлен померанец, например, в кадке;

- обои, как дуб;

- вносимые с улицы ¹²фиалки;

- метафора ¹⁵'наряд (белый?) - подснежник'.

Ср.: В Паст2 проникновение пейзажа в дом сквозь окно и героини (тоже в ²²белом (!), мотивирующем метафору 'материя - хлопья') - через дверь; а в других стихотворениях: Все еще нам лес - передней, Лунный жар за печью - елью, Все, как стиранный передник, Туча...; В квартире прохлада усадьбы; По деревянным антресолям Стоят цветочные горшки С левкоем и желтофиолем, И дышат комнаты привольем... И тех же верб сквозные прутья, И тех же белых почек вздутья И на окне и на распутье...; К белым звездочкам в буряне Тянутся цветы герани За оконный переплет.

¹Красным померанцем сразу задается - в соответствии с $\theta_{\text{спец}}$ (7) - яркий, интенсивный, возможно, даже с эротическим оттенком, колорит стихотворения, ср. "цитрусовый" мотив в других стихах: ... *трепещи, как стеарин, Озаряли мандарины Красным воском лед витрин! Как на родине Миньони С гетевским: "Dahin!", "Dahin!", Полыхали лампаоны Субтропических долин* [NB: слово померанец - тоже цитата, только скрытая, из немецкого языка]; ... *Чтобы, комкая корку рукой, мандарина Холодящие дольки глотать, Торопись...; Посмотри, как преображена Огневой кожурой абактура Конура (= каморка, sic!), край стены, край окна, Наши тени и наши фигуры* ⁵. В оптимистических - сочных, весенних - тонах выдержаны и остальные природные мотивы в *Паст1*.

В ПМ^{Ок} есть $\theta_{\text{инв}}$ 'сплетение человека и природы' (= $\theta_{\text{п}}$ медиации между 'тяжестью, убогостью' и 'вышним'), ср. *Огонь сосны с огнем души В печи перемешайте; ... В обнимку, как кленовая листва; ... в прокуренных руках так просто ты сжимаешь... черешневый кларнет, а также приравнивания типа 'синька - синее небо'*. Но в *Ок1,2* этот мотив не представлен.

3. ⁵Вторично... ¹³во имя прежних ¹⁴И в этот раз... - манифестации $\theta_{\text{инв}}$ *'контакт, тождество настоящего и иного времени, того, что сейчас, и что всегда', в частности, 'цикличность времен года', 'тождество сиюминутного с великими прототипами', 'повторяемость (и следовательно обыкновенность) исключительного', ср. *На протяжении многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета; Это поистине новое чудо, Это, как прежде, снова весна; Весенний день тридцатого апреля... Как были до него березы Троицы И, как до них, огни панатеней;**

4. ⁶Суеверье и ¹⁶апрель, т.е. весна, подчеркивают ориентацию на фольклорный и природный календарь и укореняют ожидания героя в вечной и в то же время обыденной почве. В IV строфе суеверье подтверждается. Религиозный аспект 'суеверия' КОНКРЕТИЗИРУЕТ 'преклонение перед вышним', входящее в $\theta(2)$ и инвариантное у Пастернака, причем демонстрируется полная воплощенность 'высшего' в реальности (ср. *Я вижу... Всю будущую жизнь насквозь. Все... В ней оправдалось и сбылось*).

'Повторяемость' (правда не приходов героини, а минорных (!) состояний героя) представлена и в *Паст2*, где на нее возложено преодоление минора (см. п.3.3.).

В ПМ^{Ок} есть $\theta_{\text{инв}}$ 'повторение, возвращение любви, детства, всего лучшего', но он всегда дается под знаком модальности, ирреальности (в *Ок1,2* его нет; ср., впрочем, п.4.3.8). Что касается аналогии 'суеверия', то ее образует характерный $\theta_{\text{инв}}$ 'божественное', играющий важную роль в *Ок1* (п.4.2).

5. Сценка, изображенная в III строфе, основана на следующих $\theta_{\text{инв}}$ ^{Паст}:

'прикасание'; 'зацепление'; 'объятия'; 'поцелуи'; 'нет сил' (вырывалась); 'фонетическое приравнивание (₁₁чуб - чудной челки); 'распределенный контакт А с В, С с D, ...' и 'встреча в одной точке ряда партнеров или разновидностей контакта' здесь: героя, любимой, фиалок, 'вхождения', 'прикасания', 'поцелуев'. Проиллюстрируем два последние мотива, являющиеся продуктом СОВМЕЩЕНИЯ 'множественности' (= θ_m 'великолепия') и 'контакта':

(i) распределенный контакт: ... Помним Наму на нежность, ад на рай...; ... в кучу сгреб Мужчин - арах, а горожанок - Иллюминированный сироп; ... знакомил С империей царство, край с краем; ... Сводил с полутьмою зажатый репейник, С землею - саженные тени ирпенек, И с небом - пожар полосатых панев; С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизили Польша и Грузия, Что это обеих роднит; ... скушает по пашоте плуг, Пашня - по плугу, Море - по Бугу, по северу - Юг, Все - друг по другу!

(ii) встреча в одной точке: Все наденут сегодня пальто И заденут за поросли капель [люди, одежда, земля, небо, дождь, растения = поросли; 'зацепление', 'взаимность' контактов (дождь сверху вниз, поросли наоборот), метафоры, фонетическое сближение (наденут - заденут)]; ... с их чашечек коленких Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд [поэт, любимая = не-сирена, волны, звезды, чашечки (посуда); 'впивание', 'отражение', 'обыденное-возвышенное' и мн.др.].

'Встреча...' СОВМЕЩАЕТСЯ с темой 'любовного свидания' достаточно часто; ср.: второй пример в (ii), любовную сцену в "Сложа весла", метонимическое любовное свидание между лазурью и рекой в "Как у них". В "Любить - идти..." (Пить с веток, бькидих по лицу, Лазурь с отскоку полосую... С дороги сбиться в поцелуях), как и в Паст1, помимо 'встречи в одной точке' представлены $\tilde{\theta}_{инв}$ 'нет сил' и общая 'физическая интенсивность' ситуации; ср. еще С тех рук впивавши ландыши...; Ты прячешь губы в снег жасмина, Я чую на моих тот снег, Он тает на моих во сне.

Напротив, использование в любовной сцене мотива 'распределенного контакта', рассчитанного скорее на целый пейзаж (ср. примеры в (i)), составляет, по-видимому, уникальную особенность Паст1.

В Паст2 аналогичная мизансцена вообще отсутствует. 'Поцелуи на пороге' есть в Ок1, но - согласно с духом ПМ^{Ок} - они гораздо менее "реальны" (п.4.2.14). Ничего подобного "насильственным" 'объятиям' из Паст1 в ПМ^{Ок} не бывает. Из физических контактов в ПМ^{Ок} возможны 'сплетение, вращение', но в Ок1,2 их нет.

6. В IV строфе обратим внимание на две последние строки (_{15'16}). Благодаря метафоризации (наряд щебечет; наряд подобен подснежнику; подснежник и

наряд говорят и притом с *апрелем*) здесь (как и в III строфе), происходит 'контакт' целого ряда партнеров: платья, пения птиц (*щебечет*, ср. *пенье двери* во II строфе), цветка, весны, бодрой восклицательности (*здравствуй!*, ср. также междометие $3,13^0$). Кстати, подобные эмоциональные возгласы (типа *О, погоди...!*) характерны для Пастернака; у Окуджавы восклицания носят характер '*усталих вздохов*', ср. 9^0 и $14^{\text{Ах}}$ в *Ок2*.

Праздничность наряда вытекает из $\theta^{\text{Паст1}}$ (7); ср. празднично наэлектризованные туалет и антураж "Заместительницы" (*буток, кушак, полушалок, люстра, таль и т.п.*). Но вообще в ПМ Паст уместны и более скромные виды и наименования одежды (*Женщина в дешевом завтразе... топчут башмаки; Одна в пальто осеннем, Без шляпы, без калош... И это пальтецо; ... расстегнув нарастающую Пальтецо и кашне на груди...; ... стираний передник*), напоминающие $\theta^{\text{Ок инв}}$ '*потертость одежды*', ср. *Ок1*.

'Щебет наряда' - за вычетом метафоры - означает, по-видимому, что материя трепещет, колышется, т.е. находится в состоянии физической и эмоциональной 'дрожки' ($\theta_{\text{м}}$ 'великолепия'). 'Дрожат' в ПМ Паст многие предметы, в том числе одежда; ср. '*дрожь гардины*' в *Паст2*; дребезжащие стекла и ставни; колышущиеся и взвивающиеся оконные занавески; сходную с щебечущим нарядом тучу, которая как стираний передник, ... сохнет и лепечет (!); дух сирой прогорклости (из сада), который по платью пробежал; а также намочивший муслик платья, который - в любовной сцене! - Пылал и пугался... Ждал, жался и жаждал финала ("Степь").

7. Заключительное четверостишие (как и в *Паст2*) посвящено $\theta^{\text{Паст1,2}}$ (6). Остановимся прежде всего 6 на СОВМ ее основных составляющих - 'вхождения' и 'отрицания шелухи':

(8) героиня входит, затем обдувает пыль.

'(Обдуваемая) пыль' совмещает θ_e '(отрицаемая) шелуха' с θ_e 'скромный быт'. Отчасти сходное СОВМ - мотив '*очищающего вторжения в быт*' в "Любимая - жуть!...": *И всем, чем дышалось оврагам века... Пахнет по тифозной тоске тюфяка И хаосам зарослей бризнется*, со следующими, впрочем, отличиями: в выразительном плане происходит не 'сдувание', а, наоборот, 'обрызгивание', а в тематическом плане быт (в виде комфорта) дан с отрицательным знаком (в *Паст1* роль негативно оцениваемого быта отведена 3 номерам).

Финальная строфа содержит характерный для Пастернака переход от конкретного сюжета к абстрактно-морализирующему резюме (ср. конец "Свадьбы": *Жизнь ведь тоже только миг...*). Сменой грамматического вида (18 *вошла*, 20 *обдула* после 16 *выривалась*, 11 *касался*, 15 *щебечет*) и лексики (19 *жизнь*),

показано, что теперь речь идет о приходе героини в судьбу героя в целом, а не об однократном вхождении в комнату. Одновременно абстракции облечены в сугубо конкретную форму. Для этого использован 'контакт вещественного и невещественного': 'жизнь', 'Книга жизни' воплощена в запыленной книжке, а "мораль" в целом - в знакомой бытовой операции с конкретными предметами (стул, полка, книга, обдувание). Структурно это напоминает начальное сравнение *каморка - коробка* (в связи с которым уже приводились соответствующие $\theta_{\text{Паст1}}$). Кольцевому замыканию композиции способствует также переключка 'жизни' в финале с уходом от 'смерти' (ср. Прим.5) в I строфе. С учетом мотивов 'повторности' ($\theta_{\text{поселился... вторично}}$) и 'суеверия' сюжет в целом обретает контуры своего рода 'воскресения'. Кстати, это $\theta_{\text{инв,ком}}$ обоих поэтов: в ПМ^{Паст1} 'воскресение' вполне реально ("Магдалина", "Рассвет", см. также п.4.2.10), в ПМ^{Ок} - модально (см. п.4.3.8).

Возвращаясь к образу, заключающему Паст1, проиллюстрируем характерное для поэта пристрастие к метафорическим и прочим 'контактам с участием книг и вообще типографских и писчебумажных изделий': *Очки по траве растерял палисадник, Там книгу читает тень; Куда мне радость деть мою? В стихи, в графленную осмину?; ... Пока у него на чертежный подрамник Надеть таежные топи... Пурги расцарапанный, Надорванный рапорт...; Он [запах] составляет в эти миги... Предмет и содержание книги, А парк и клумбы - переплет; ... на какой Из страниц земного шара Отпечатана рекой Зной и твяканье овчарок; ... Воздух широт образцовый... Он... тебе, как письмо адресован. Надорви ж его ширь, как письмо...*

Финал Паст2 в существенных отношениях аналогичен и тоже замыкается кольцом, но технически и предметно построен несколько иначе (п.3.3.8).

Для ПМ^{Ок} конкретные мотивы, фигурирующие в V строфе Паст1 ('книга', 'вещественное/абстрактное', 'пыль-шелуха' и т.п.) нехарактерны; с композиционной же точки зрения концовки Ок1,2 тоже строятся по принципу кольца и носят характер финальных обобщений в духе ПМ в целом.

3.3. "Никого не будет в доме..."

(9) $\theta_{\text{Паст2}}^{\text{спец}}$: грустное, одинокое ("зимнее") настроение.*

Реализация подробной темы в мире безоговорочного 'великолепия' и 'контакта с жизнью' - интересная проблема; любопытно также отличие ее решения от разработки сходной темы в Ок1,2.

* Настроение, кстати, общее с соседним стихотворением того же цикла - "Крутом семенящаяся ватой..."

В *Паст2* основой этого решения являются: (i) недвусмысленное преодоление минорной $\theta_{\text{спец}}^{\text{Паст1,2}}$ (9) в финале – согласно с $\theta_{\text{инв,ком}}^{\text{Паст1,2}}$ (6) и общим мажорным духом $\theta_{\text{Паст}}^{\text{Паст}}$; (ii) приятие даже "негативных" проявлений 'контакта' и 'великолепия', готовность радоваться уже самой интенсивности переживаемых состояний и родству со всем, что есть, в том числе с печальным и тяжелым – по принципу *И по такой грузу по ней*.

1. 1,⁸Никого... 2,⁷кроме... 2^{Один}... 5,⁷Только... : $\theta_{\text{м}}$ 'исключительности, предела' (= $\theta_{\text{м}}$ 'великолепия'). 'Одиночество' из (9) доведено здесь до максимума и в этом качестве вызывает даже восхождение; ср. одиночество сада в "Ужасный! Капнет и вслушивается..." и особенно – столь же минорного пейзажа в "Ледоходе": *И ни души. Один лишь хрип, Тоскливый лязг и стук кошовый, И стелкивающие глыб Скрежещущие пережеви*.

2. I Сумерки, зимний день, II снег, крыши (и далее III иней, уныние, IV вина, голод дровяной): $\theta_{\text{т}}$ темы (9).

В соответствии с $\theta_{\text{инв}}^{\text{ПастIII}}$ 'контакт дома и внешнего мира' эти элементы минорного пейзажа (i) видны через незадернутое 'окно' и (ii) благодаря метафоризацией подмене сочетаемости ('никого в доме, кроме сумерек' значит 'сумерки = кто-то, кто в доме'), присутствуют в комнате, ср. стихотворение "Июль", целиком построенное на этом (*Июль, домой сквозь окна вхожий* и т.п.).

'Контакт комнаты с внешним миром' сразу же, и очень интенсивно, дан пластически ('прониканием' сквозь окно целого реального пейзажа), а не только метафорически, как в *Паст1* (коллажем померанца, дуба и т.д.). Этот визуальный пластический 'контакт' – ступень (ПРЕДВЕСТИЕ) к финальному 'вторжению' героини (ср. сходную последовательность в "Девочке").

3. 6^{Быстрый промельк маховой}; 9^{зачертит}; 10^{завертит}; 13^{кольнут}; 14^{доныне не...}; 17^{нежданно}: интенсивные физические и эмоциональные состояния, большие количества, т.е., подобно $\theta_{\text{е}}$ 'никого', – $\theta_{\text{м}}$ 'великолепия' (несмотря на 'негативность').

4. 9,10,13^{И опять...} 11^{Прошлогоднее...} 12,17^{И...}: СОВМЕЩЕНИЕ $\theta_{\text{инв}}$ 'перечисление' (= $\theta_{\text{м}}$ 'множественности' = $\theta_{\text{м}}$ 'великолепия') и $\theta_{\text{инв}}$ 'опять' (= $\theta_{\text{м}}$ 'тождества теперешнего и прошлого', см. выше). В отличие от *Паст1* здесь повторяется нечто негативное, но для Пастернака ценно наличие даже такой цепи повторений (так сказать, *века связующих тягот*).⁷ Ср. аналогичный $\theta_{\text{инв}}$ 'опять нечто тяжелое', организующий композицию стихотворений "Опять Шопен не идет выгод..." (... *опять... Под экивоки... Беззвать, беззвать и спотыкаться... Опять... И мякоть в кровь поря, – опять... Опять в сырую ночь... Опять? И...*) и "Мне хочется домой, в огромность..." (*Опять... Опять... Пойдет хозяйничать зима (sic!) Опять... Наступит темень, просто страсть. Опять... Опять опавшей*

сердца мшицей... И...).

5. III^{III} *Зачертит иней / завертит... уникье*: характерная параномазия, приравнивающая (θ_m 'контакта') пейзаж (за окном) и тяжелое душевное состояние человека, ср. *И одиночеством всегдашним Полно все в сердце и в природе... Ты так же сбрасываешь платье, Как роца сбрасывает листья; Когда сквозь иней (sic!) на окне Не видно света бохья, Безвыходность тоски вдвойне С пустыней моря схожа; Окно, и ночь, и пульсом бохдий иней (sic!) В ветвях, - в узлах височных зал...; Я таю сам, как тает снег, Я сам, как утро брови змурю.*⁸

6. 10¹⁰ *завертит мной*: единственное прямое упоминание о лирическом "я" и притом в косвенном падеже пассивного объекта, что соответствует пастернаковской установке на самоустранение субъекта (особенно - от активных действий), на подмену его метонимиями и растворении в окружающей среде (Якобсон 1935). В более жизнерадостном *Паст1*, "я" все же появляется в номинативе активного субъекта (*Я поселился, я не выпускал*).

7. Картина 'окна нетопленной комнаты, обмерзшего вдоль рам' в конце IV строфы - кульминация негативных мотивов: тут и голод, и холод, и сдавленность, и уменьшение 'контакта с внешним миром' (пусть минорным) ввиду частичной непрозрачности стекла, ср. выше *Когда сквозь иней на окне Не видно...*⁹. Элемент 'великолепия' сохраняется лишь в слове 16¹⁶ *сдавит*, представляющем распространенный $\theta_{\text{Паст}}^{\text{инв}}$ 'напряженные, экстремальные состояния предметов, частей тела' (ср. 'нет сил' в *Паст1*, п.3.2.5), в частности 'сдавливание', ср.: *Он солнцем давится взаглот...; Ты вся, как горла перехват, Когда его волнение сдавит; ... Кура ползет атаккой газовой К Арагве, сдавленной горами.*

8. После нижней точки наступает перелом к happy end'у - приходу любимой (о переломе в композиции см. Прим.6). На этот 'приход' "нанизан" целый ряд $\theta_{\text{Паст}}^{\text{инв}}$.

(i) 'Вхождение' совмещено в причинную пару с 'дрожью' (= θ_m 'великолепия') по схеме типа *сад... в окошко торкался И ставень дребезжал*.

(ii) 'Вторжение' происходит 17¹⁷ *нежданно*, т.е. 'импровизированно' (θ_m 'великолепия'), ср. *И чем случайней, тем вернее...; ... Нечаянностях впопыхах; Порываюсь наугад...; Незванная, она внесла, во-первых, ... вкус больших начал; и т.п.*

(iii) Героиня сравнивается с одной невещественной абстракцией (20²⁰ *будущностью*, - развивается мотив 'связи времен') и путем подмены сочетаемости вступает в физический 'контакт' с другой (19¹⁹ *тщливой*).

(iv) В отличие от *Паст1*, СОВМ 'вхождения' с θ_m 'великолепия' (см.(i)), касается 'дрожи', а не 'отрицания шелухи'. Последнее также представлено в *Паст2*, но отдельно - платьем героини (22²² *без причуд*, 23²³ *впрямь*). Метафорой с

ним совмещен ряд $\tilde{\theta}_m$ 'контакта'. Прежде всего, платье приравнено к 24 хлопьям, чем, кстати, сводятся воедино снег, до сих пор видневшийся через окно, и реально вошедшая героиня. В результате происходит (как и в *Паст1*) кольцевое замыкание композиции, которым физически преодолевается минорный зимний пейзаж, царивший с начала стихотворения: снег оборачивается любимой женщиной. Одновременно уравнивание природы с бытом (подмена сочетаемости: 24 хлопья - шьют) дает позитивный поворот сходному приравниванию, проходившему ранее в миноре (ср. сказанное о *зачертит - завертит*).

Две последние строфы *Паст2* - обобщающая концовка, хотя и менее афористичная и яркая, чем в *Паст1* (там всего 1 строфа и наглядный символический образ 'обдувания пыли'). Возможно, это различие связано с тематической разнородностью: однозначное и однотонное *Паст1* допускает простую "мораль"; *Паст2* - конфликтнее и требует не столько "морали", сколько сюжетного разрешения. Правда, в соответствии с большей минорностью и медитативностью темы *Паст2*, это разрешение сравнительно бесплотно: важен уже сам факт прихода героини и ее связи с *будущностью* и хлопьями, - до поцелуев дело не доходит.

4. Окуджава.

4.1. Общая тема *Ок1,2*.

$\theta_{\text{ком}}^{\text{Паст1,2,Ок1,2}}$ (4) читается в рамках $\Gamma^{\text{Ок}}$ как

(10) модальное преодоление тяжести жизни, в частности быта героя, высшим, идеальным началом, представленным пришедшей женщиной.

Что касается $\theta_{\text{ком}}^{\text{Ок1,2}}$ (см. (11)), то переход к ней связан с обращением к ряду $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$.

(i) 'Модальность' (т.е. 'неуверенная медиация между полюсами') представлена в обоих текстах своими более или менее минорными $\tilde{\theta}_m$.

(ii) 'Высшее начало' реализовано как нечто максимально 'возвышенное, заслуживающее поклонения' - 'божественное' (*Ок1*), 'аристократическое, царственное' (*Ок2*). При этом в соответствии с θ_e 'женское' (заданным уже в (1)), 'идеал' освобожден от частей в $\tilde{\Gamma}^{\text{Ок}}$ элементов 'строгости, обязательности, жесткого порядка' (встречающихся даже в стихах о любви, ср. *Строгая женщина в строгих очках...*).

(iii) 'Приход' реализован через $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'отворение двери, приглашение войти', т.е. через θ_m 'доброты, дружбы, компанейства, покровительства' (= θ_m 'медиации') в контексте 'двери': Он двери распянул в свое жалбе (14 *Ок1*); Ну, заходите, пожалуйте. Что ж на пороге стоять? (12 *Ок2*); ср.: Мы берем их пальто, приглашаем к столу; Но он навстречу всем гостям всегда выходит сам;

Дверь не забудьте распахнуть, Открытой дверь оставьте; Полночный троллейбус, мне дверь отвори.

Итак,

- (11) $\theta_{\text{ком}}^{\text{Ок1,2}}$: минорно-модальное преодоление тяжести жизни и быта: поклонение возвышенному, но "мягкому", идеалу - входящей к герою женщине; отворение двери, воплощающее комплекс доброты и взаимопомощи.

4.2. "Мне нужно на кого-нибудь молиться...".

Как и в случае *Паст1,2* первый из текстов Окуджавы носит более активный - если и не мажорный - характер (второй очень минорен даже для $\text{ПМ}^{\text{Ок}}$).

- (12) $\theta_{\text{спец}}^{\text{Ок1}}$: активная установка на медиацию.

Основу реализации $\theta(12)$ составляют $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'сознательная настройка произвольных состояний' и модальная 'практическая медиация' (т.е. условная, "невзаправдывающая" переделка действительности).

Обратимся к тексту.

1. $\underset{1}{\text{нужно}}$ - прямая реализация $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'нужное', т.е. $\theta_{\text{м}}$ 'главного, святого, порядка и т.п.' (= $\theta_{\text{м}}$ мотива 'высокое' - положительного полюса $\text{ПМ}^{\text{Ок}}$); ср. *Просто нужно очень верить...; ... учиться Этому нужному дню; Значит, важен я тебе я и нужен...*

2. $\underset{1}{\text{молиться}}$ - такое декларативное воплощение соответствующего $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$. 'Молитва', наряду с 'просьбой, мольбой', одна из самых "слабых, неуверенных" $\theta_{\text{м}}$ 'практической медиации' (по сравнению, скажем, с 'призывами', 'стараниями', 'помощью' и т.п.). Именно 'молитва' уместна в контексте 'возвышенного', представленного 'божественным'.

3. Сочетание *молиться* с *нужно* - характерная двойная модальность, ср. *нужно верить; словно верит она...; он представляет... поверю*. Этот мотив СОВМЕЩАЕТ два существенных аспекта 'модальной медиации': (i) ее 'неуверенность' (так сказать, модальность в квадрате!); (ii) ее 'заданность' (она как бы "спущена сверху", из "голого, но обязательного идеала"). В *Ок1* свойство (ii) подчеркнуто тем, что роль 1-й модальности играет именно $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'нужно', а роль дополнения к *молиться* - неопределенное местоимение, показывающее, что потребность принять молитвенную позу психологически предшествует конкретному адресату и целям молитвы.

4. $\underset{2}{\text{Подумайте, ...}}$: императив 2 л.мн.ч. - $\theta_{\text{м}}$ мотива 'обращения, просительно-побудительные формы', являющегося орудийной параллелью к $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'просьбы', 'призывы' и нек др.

5. $\underset{2}{\text{простому муравью}}$: реализация 'рядовой', 'будничной', 'трудоенической',

'пешеходной' (все это $\theta_{инв}^{Ok}$) природы героя; ср. целое стихотворение "Московский муравей".

6. з в носеньки валиться: мотив 'молитвы' развивается с помощью 'колени-преклонения', т.е. θ_m 'просительных жестов' (ср. также 'поклоны', 'припадания'), образующих своего рода физический коррелят 'просьб', 'призывов' и т.п. Ср. *И на колени падает старик; Там отпечатаны коленей Остроконачные следы, Как будто молятся олени, Чтоб не остаться без воды.*

7. Усиливается и 'заданность' молитвенного настроения - двойная модальность 1-й строки сменяется тройной: з захотелось - д поверить - в очарованность. Само же состояние 'осознанно иллюзорной веры, очарованности возвышенным положительным началом' это θ_m 'медиации': 'вера', как и 'надежда', 'ностальгия', 'слепота к низким истинам' и т.п. - мост, перебрасываемый (пусть в воображении) от тяжелой реальности к идеалу.

8. б все показалось будничным ему. Обычно слово будничный (и соответствующий $\theta_{инв}$) представляет не только саму 'трудную, рядовую жизнь', но и ее СОВМЕЩЕНИЕ с таящимся в/за ней 'высоким смыслом', ср. *И мы идем за ними, как в плену, За буднями. И в этом наше счастье; Сами в будничном наряде, Кисти в чистом серебре; Он топор свой буднично вонзает, Новый вид предметам придает; Играет будничный оркестр привычно и вполсилы И мы так трудно и легко все тянемся к нему.*

Однако в б $Ok1$ противопоставление между 'идеалом' и 'будничностью' доведено до полного отвержения последней, что напоминает о $\theta_{инв}^{Ok}$ 'слепота к низким истинам' (ср. п.4.2.12); впрочем, в III строфе гармония восстанавливается (см. п.4.2.10).

9. г создал себе богиню и т.д., ср. *Все ребята уважали очень Ленку Королева И присвоили ему званье короля. 'Присвоение любимой женщине звания' богини в $Ok1$ (и королевы в $Ok2$), не только реализует θ_e 'возвышенное, в частности божественное' из (11), но и акцентирует 'самочинность', т.е. одновременно 'активность' и 'невзাপравдашность' этой операции. Оба элемента далее подчеркнуты грустно-шутливой парафразой библейской ситуации (по образу и духу своему). В целом, в сочетании с 'заданностью' идеала образуется ситуация, близкая к $\theta_{инв}^{Ok}$ 'сознательная настройка произвольных состояний' (= своеобразная θ_m 'стараний' = θ_m 'практической медиации'), ср.: *Учит он меня праздности, Учит он меня весело жить; Не забывают учиться Этому нудному дню; ... воспитываю ... доверие - проснуться вновь; Постарайтесь вернуться назад [с войны!].**

10. В III строфе - в соответствии с относительной оптимистичностью $\theta_{спец}^{Ok1}$ - сотворение богини оказывается удавшимся (подобно сбывшемуся суеверию в *Паст1*). Одновременно происходит реабилитация 'будничности', отвергнутой было

во II строфе - явление богини происходит ¹¹ без волшебного знамени, в ¹² легком пальтишке, в выходной вечер, свободный у работающего человека (9 день седьмой таким образом эффектно СОВМЕЩАЕТ линии ¹⁹ богов и ²⁰ жителей земли).

Хотя параллели к комплексу "теологических" мотивов Ок1 ('божественное', 'молитва', 'коленипреклонение', 'сотворение') и не представлены в Паст1,2, в ПМ^{Паст} они есть. Самоустранение лирического субъекта сопровождается в нем обожествлением мироздания, и 'бог' - иногда метафорический (в контексте агностического *Не знаю, решена ль Загадка эги загробной*), а чаще буквальный - фигурирует в П^{Паст}.

В качестве творца вселенной и вершителя чудес 'бог' - это "готовый предмет" для реализации 'великолепия', а как воплощение единства всего сущего и христианской любви - готовый носитель 'контакта'. "Готовое СОВМЕЩЕНИЕ" обеих функций - 'экстатическое (в слезах, без сил и т.п.) преклонение, любовь и благодарность богу за дар жизни'. При этом 'бог' дан в ПМ^{Паст} как несомненная реальность, воплощенная в деталях, осязаемая, даже как своего рода равный партнер по эмоциональному контакту.

Ср.: 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... артистку На дебют роковой выводил; Но чудо есть чудо и чудо есть бог. Когда мы в смятении, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох; И спуск со свечою в подвал, Которая гасла в испуге, Когда воскрешенный вставал; Кто... хлинул через жерди На нощи, к этажерке, Сквозь шлюзы жалюзи. Кто коверик за дверьми Рябиной иссурьмил, Рядом сквозных красивых, трепещущих курсивов... Кому ничто не мелко...? Всесильный бог деталей, Всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвиг...; Природа, мир, тайник вселенной, Я службу долгую твою, Объятай дрожью сокровенной В слезах от счастья отстою; Дай мне, превисив нивелир, Благодарить тебя до сипу И сверху окуни свой мир, Как в зеркало, в мое спасибо; О господи, как совершенны Дела твои... О боже, волнения слези Мешают мне видеть тебя. Мне сладко... Себя и свой хребтик подарком Бесценным твоим сознавать...; Всю ночь читал я твой завет И как от обморока ошал... Со мною люди... Я ими всеми побежден, И только в том моя победа; Зачем... Вы обнесли стеной религий Отца и матери тоски? Зачем вы выдумали послуш, Безбожие и ханжество, Когда он лишь меньшей из взрослых И сверстник сердца моего?

Хотя у Окуджавы наряду с почти ортодоксальной "Молитвой" есть и антирелигиозные заявления (типа *Не верю в бога и судьбу*), 'божественное' - один из характерных типов 'модальной медиации'. Для сопоставления с ПМ^{Паст} существенно подчеркнуть (i) 'условность, нереальность' существования бога в ПМ^{Ок};

(ii) "самоочинность" его сотворения. Слабому, задавленному 'тяжестью жизни' и 'уповающему на нечто высшее' герою Окуджавы бог просто необходим, и он творит его по духу своему, как бы следуя марксистской теории возникновения религии в первобытную эпоху, впрочем, не только из страха перед силами природы, но и из 'сознательной настройки на любовь'. Ср. "безбожный" и "божеский" варианты одного и того же способа медиации: *Давайте жить во всем друг другу потакая, Тем более, что жизнь короткая такая; Он слишком осторожно мне руку подавал... Но с каждым днем все чище, все злей его люблю И из своей любви богов своих леплю.* В результате у Окуджавы 'вера в бога', как и вообще 'вера', одновременно и рационалистичнее, осознаннее, может быть, даже активнее, чем в ПМ^{Паст}, но и слабее, иллюзорнее, "модальнее".

11. ¹²Пальтишко легкое, ¹⁵обветренные руки, ¹⁶старенькие туфельки - $\tilde{\theta}_m$ 'поношенности, потертости, натруженности', реализующей 'будничность, тяжесть и краткость жизни' и одновременно составляющей объект 'ностальгии, любви, доброты, помощи'.

12. ¹³Все позабыв - и радости и муки. 'Забвение', как и 'слепота', - θ_m 'отрешения' от низкой видимости вещей с целью всмотреться в и приникнуть к 'главному, высокому' и т.д. Характерно, что забываются и радости, и муки: в ПМ^{Ок} то внешнее, видимое, про которое утверждается, что 'не в этом дело' (то же $\theta_{инв}^{Ок}$), может быть как веселым, так и грустным, ср. *Сквозь смех наш короткий и плач Я слышу: выводит мелодию...; Ты и радость моя, и моя беда.* В одних случаях (как в Ок1) от радости и мук предлагается отрешиться, как от несовместимых с 'главным', в других - принять их как сопутствующие 'главному', несмотря на свою взаимную противоположность.¹⁰

'Забвение всего ради главного' из Ок1 (в Ок2 его нет) - наиболее близкая аналогия к 'отрицанию шелухи во имя сути' из Паст1,2. Привлечение этих сходных мотивов к разработке $\theta_{лок,ком}$ (4), в особенности θ_e 'высшее начало', вполне естественно. Стоит, однако, обратить внимание на различие их абсолютного содержания: 'реальная, здоровая сердцевина, обнаруживаемая в вещах (у Пастернака) / 'бесплотный идеал, мыслимый за вещами ценой отрешения от фактов' (у Окуджавы), не говоря уже о разном относительном положении, занимаемом ими в структуре соответствующих ПМ в целом.

13. О роли 'распахивания дверей' в Ок1 (и Ок2) уже говорилось в связи с $\theta_{инв}^{Паст}$ 'распахнутость дверей и окон'. Если в ПМ^{Ок} данный θ_e воплощает 'покровительство, взаимопомощь' и т.п. этические установки (θ_m 'медиации'), то в ПМ^{Паст} 'распахнутость' это просто высшая степень 'открытости контакта между домом и внешним миром'.

14. 'Поцелуи' в конце IV строфы выражают - в отличие от Паст1 - не

столько 'любовь' как таковую, сколько 'преклоненно-молитвенное отношение к пришедшей'. 'Любовь' в ПМ^{Ок} (как и другие $\tilde{\theta}_m$ 'идеала' и 'медиации', в частности, 'застолье') вообще носит скорее бесплотно-символический, нежели чувственный характер.

15. ¹⁷И тени их качались на пороге. Подобная строчка вполне возможна и в П^{Гаст} (ср. На озаренный потолок Ложались тени, Скрещенья рук, скрещенья ног, Судьбы скрещенья). У Пастернака 'тень' это θ_m 'проекции' (= θ_m 'контакта', наряду с 'отражением', 'оставлением следа' и нек. др.), а 'качание' - θ_m 'дрожи' (= θ_m 'великолепия'). В Ок1 - и вообще в ПМ^{Ок} - этот фрагмент имеет другое значение: 'качающиеся тени' воплощают 'нереальность' изображаемой встречи, двойственность происходящего, его пограничность (на пороге) между идеалом (¹⁹красивые и мудрые, как боги) и действительностью (²⁰и грустные, как жители земли).

Кстати 'порог', наряду с 'весной', 'утром, рассветом', 'началом, первым' и т.п., - θ_m 'близости перемен' (= θ_m 'медиации между действительностью и идеалом').

16. ¹⁹красивые - прямая реализация $\theta_{инв}$ 'прекрасное' (= θ_m 'высшего начала').

17. ¹⁸Безмолвный разговор, ²⁰грустные: 'тихость, молчаливость' характерна в ПМ^{Ок} как для самого 'идеала', так и для его проявлений в реальности (т.е. для 'неуверенной медиации'), ср. Но тихая, умная лошадь По городу гордо идет; Но вышел тихий дирижер... И все затихло, улеглось и обрело свой вид; И тихая скрипка Растрелли послышится вам; Когда-нибудь внезапно стихнет карусель Осенних роц и неумных луц...; ... сколько, представьте себе, доброты В молчаньи, в молчаньи; ... возле вас все львы. Они вас охраняют молчаливо.

18. ¹⁹боги, ²⁰жители земли: раздвоенность между мечтой и реальностью получает чеканную формулировку в заключительных строках стихотворения, переключаясь по принципу кольца с более слабым, правда, начальным проведением того же мотива (¹Мне нужно на кого-нибудь молиться).

Картиной беззвучного разговора бесплотных теней на полпути между реальностью и идеалом, из которой устранены черты земной любви (счастливой? несчастной?), и заканчивается более активное и оптимистическое (!) из двух стихотворений Окуджавы. Не происходит даже полного проникновения героини в комнату (она остается ¹⁷на пороге, ср. ¹²Ок2), - не то что в жизнь героя, как в Паст1; но по крайней мере герои хоть как-то соединяются (в ¹⁸безмолвном разговоре), - в отличие от еще большей "не-встречи" в Ок2.

4.3. "Тьмою здесь все занавешено...".

(13) $\theta_{\text{спец}}^{\text{Ок2}}$: сознание нереальности медиации.

Элемент 'недо-верия' присущ даже гораздо более настойчивым $\tilde{\theta}_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'вера' и 'надежда', ср. *Словно верит она в петушиний маневр, Как поэт торопливый в строку; Даже поверилось где-то на миг (знать, в простодушие сердечном); Опять в твою любовь поверю... Как бы не так; Ведь у надежд всегда счастливый свет, Надежный и таинственный немного, Особенно, когда глядишь с порога, Особенно, когда надежды нет.*

Что же касается Ок2 с его предельно "безнадежной" темой (13), то 'неверие' обращается даже на несомненное явление 'высшего начала', образуя финальную точку сюжета. К ней мы еще вернемся по ходу комментариев к тексту.

1. $_1$ Тьмою... занавешено..., $_2$ тьшина, как на дне, $_5$ тусклое... электричество, $_6$ с крыши сочится вода: $\tilde{\theta}_m$ 'тяжести жизни', взятой в ее бытовом аспекте - согласно $\theta_{\text{лок,ком}}$ (3) и минорной $\theta_{\text{спец}}^{\text{Ок2}}$ (13). Ср. *В нашем доме... сквозняки, сквозняки, Да под ветром корезится крыша...; Оттого-то, знать, невесел Дом, в котором мы живем. Надо б лампочку повесить - Денег все не соберем; Все ты мечешься день-деньской, Среди стен четырех маешься.*

Негативная тьшина (как на дне), в общем, редкость в $\text{ПМ}^{\text{Ок}}$, где 'тихость' - θ_m 'идеала' и 'медиации' (ср. п.4.2.17).

2. $_3$ Ваше величество женщина - 'обращение', СОВМЕЩЕННОЕ с выражением 'королевского сана', СОВМЕЩАЮЩЕГО 'достойное преклонения высшее начало' и его 'ностальгическую нереальность' ('ностальгия' - θ_m 'медиации между тяжелым настоящим и идеализируемым прошлым').

3. $_4$ неузели...? - прямая синтаксическая реализация 'недоверия' (ср. аналогичные показатели других градаций модальности - *может быть; ах, мне бы...; лишь бы; и т.п.*); примеры: *Так что же я смею? И что я могу? Неузато лишь то, чего не могу... И неузели я не добегу...? И неузели не полюблю...? И неузели не разрублю...?; И только изумленное "Узель Возможно это?!" вырвется из души.*

4. $_8$ как вы решились сюда? Нота 'недоверия' СОВМЕЩЕНА с элементом 'сознательной настройки', на этот раз со стороны героини (герой, в отличие от Ок1, совершенно пассивен и неспособен даже на 'веру'); ср. примеры 'настройки на любовь': *... на любовь свое сердце настрою; Поднимется кружа, По ступеням, по ступеням До чужого этажа... любить она идет; Он, наконец, явился в дом... Ведь она так решила, и он решил. Клянусь, что это любовь была.*

5. Сравнение, открывающее III строфу ¹¹, подготавливает введение амбивалентного $\theta_{\text{инв}}^{\text{Ок}}$ 'любовь как непреодолимое, тяжелое, но благотворное состояние'. Подчеркнем, что $_{10}$ 'трудность дышать' воплощает здесь не столько негативную

'тяжесть жизни', сколько соприкосновение слабого героя с покоряющим его 'высшим началом', так что в целом складывается амбивалентная медиация между полюсами; ср. *Любовь такая штука, в ней так легко пропасть, ... Нам всем знакома эта губительная страсть; И страсть Морозова схватила Своей мозолистой рукой; Она меня не щадит. Тратит меня, тратит...; И давит меня это небо и гнет, Вот так она любит меня.*

Сходный мотив есть и в ПМ^{Паст}: 'великолепие интенсивно так, что нет сил его выдержать' (ср. пп.3.2.5., 3.3.7). Однако несмотря на свою парадоксальность ('великолепие' выражается в 'бессилии'), он однозначно, т.е. неамбивалентно, позитивен. Ср. примеры 'задыхания' по-пастернаковски: *Провальсировать к славе, шутя, полушалок Закусивши, как муку, и еле дыша; ... Нечаянностях впопыхах; ... умрем со спертостью Тех разисков в груди; вспомним также другое 'великолепно бессильное состояние' - 'сдавленность' (см. п.3.3.7).*

6. Конец III строфы посвящен 'приглашению войти' (см. п.4.1).

7. 14 смешной человек. Эта автохарактеристика, напоминающая портного из "Старого пиджака" (такой чудак, всерьез принимающий шутку и верящий в возвращение любви), основана на $\theta_{инв}^{Ок}$ 'условно-шутливо-поэтический статус высших ценностей' (= $\theta_{п}$ 'модальной медиации'). Им подготавливается финальный поворот к полной неспособности поверить.

8. Тематически этот поворот построен так. Героиня отнесена к 'ностальгическому прошлому' - $\theta_{инв}^{Ок}$, который, естественно, больше подходит к минорной $\theta_{спец}^{Ок2}$ (13), чем, скажем, более оптимистичная 'надежда на будущее, на перемены' (в Паст2 'любимая = будущее'; в Ок1 действие происходит в настоящем). Впрочем, есть $\theta_{инв}^{Ок}$, совмещающий 'ностальгию' с 'переменами', - 'возвращение, воскресение'. В нем обычно акцентируется как 'мнимость воскресения', так и его '(чаемая) реальность' ср. *Былое нельзя воротить... И вдруг замечаю у самих Никитских ворот... Александр Сергееч прогуливается... (воскресают у Окуджавы и Лермонтов, и Грибоедов и др. поэты, а также лирический субъект); Все мне чудится, что вот, за ближайшим поворотом Короля [т.е. Леньку Королева, убитого на войне] повстречаю опять.*

В пессимистичном Ок2, наоборот, реальная женщина, будучи возведена в ранг королевы, объявляется призраком из другого века. Ср. примеры 'ностальгии по иному веку': *... остро пахнет веком Четырнадцатым с веком Двадцатым пополам; Былое нельзя воротить... А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеечем Поукапать в "Яр" заскочить хоть на четверть часа; Арбатского романа старинное шитье...*

Орудийно финальный поворот поддержан следующей композиционной конструкцией. В каждой из 3-х первых строф повествовательные предложения, описывающие

реальную жизнь героя, сменяются вопросительными, ставящими под сомнение чудесное явление героини (одновременно вопросы реализуют $\theta_{инв}$ 'обращения и иные побудительные формы'). При этом от строфы к строфе нарастает готовность героя уверовать в происшедшее: $\theta_{лок}$ *неужели...?* – сомнение в факте; $\theta_{инв}$ *как... решились...?* – лишь вопрос о мотивах; а $\theta_{инв}$ *что ж... стоять?* – чисто риторический вопрос-приглашение. В IV строфе вопрос, касающийся героини, переставлен вперед, а за ним следует повествовательный отрезок – сначала, как всегда, о герое, а затем и о героине. Аккумулировав "реалистическую истинность" повествовательных предложений (с которыми его роднит грамматическая форма) и "сомнения" вопросительных (с которыми его объединяет тематика и позиция в строфе), он решительно отвергает пососторонность героини.¹²

Как и в *Паст1,2* и *Ок1*, здесь применено кольцевое построение: по содержанию последние две строки стихотворения есть ответ – отрицательный – на вопрос I строфы (*да неужели – ко мне?*), а по форме это повествовательное предложение, образующее, вместе с первой строкой, повествовательную рамку всего стихотворения.

5. Заключение.

Мы сопоставили тексты двух поэтов чтобы показать, как одна и та же локальная тема предстает совершенно по-разному, будучи пропущена через призму разных поэтических миров. У каждого автора мы взяли по два стихотворения с целью продемонстрировать, что манифестации единой темы в пределах одного ПМ обнаруживают – несмотря на различия в специфическом повороте темы и в соответствующем выборе инвариантных мотивов – разительное сходство друг с другом и несходство с ее манифестациями у другого автора.¹³

Для фиксации и "измерения" этих сходств и различий мы использовали ряд понятий ($\theta_{лок,ком}$, $\theta_{инв,ком}$, $\theta_{спец}$ и др.), которые, на наш взгляд, требуют дальнейшей разработки и опробования на более широком материале. Представляется, что одной из актуальных теоретических задач сопоставительной поэтики является создание общего метода описания (и соответствующих метаязыков для каждого автора), который позволил бы делать утверждения типа: "то-то и то-то возможно у такого-то автора, но невозможно у такого-то" и "то-то и то-то возможно у обоих, но у одного оно значит то-то, а у другого то-то". Последнее особенно интересно – как теоретически, так и эмпирически, поскольку является ярким случаем различия в сходстве; ср. выше такие пары мотивов, как: 'вхождение, вторжение' (у Пастернака) / 'отворение двери, приглашение войти' (у Окуджавы); 'нет сил, сдавливание, задыхание' / 'трудность дышать'; 'главное, суть, отрицание шелухи' / 'главное, единственное, не в этом деле, отрешение,

забвение всего ради главного'; и т.п.

Разумеется, практическое проведение этих достаточно очевидных теоретических установок будет тем плодотворнее, чем более верным и детальным будет портрет каждого автора, текста, фрагмента, мотива и слова, привлекаемого к сопоставлению.

В обсуждении первоначальных вариантов статьи приняли заинтересованное участие М.Л.Гаспаров, Т.Д.Корельская, Ю.И.Левин, Г.А.Левинтон, Е.Б. и Е.В. Пастернаки, О.С.Седакова, Ю.К.Щеглов. Автор с благодарностью старался учесть их замечания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. /22/; о соотношении $\theta_{\text{люк}}/\theta_{\text{инв}}$ см. /28/. Соответствие между темой и текстом (вывод) записывается в этой модели в терминах приемов выразительности (ПВ): КОНКР (ЕТИЗАЦИЯ), СОВМ (ЕЩЕНИЕ), ВАР (ЫРОВАНИЕ), ПРЕД (ВЕСТИЕ), ОТК (АЗ) и нек. др.
 2. Собственно, сходством двух ПМ объясняется уже сама приемлемость для обоих поэтов $\theta(1)$: в ПМ Пастернака 'любовь' и 'свидание' это манифестации темы 'контакт'; у Окуджавы 'любовь' - θ_m положительного начала, а также его воплощений в реальности.
 3. Для сравнения заметим, что в ПМ Пушкина подробный $\theta_{\text{инв}}$ отсутствует, и, скажем, в "Я помню чудное мгновенье..." для контраста к $\theta_{\text{инв}}$, явлению героини' использованы иные мотивы - пушкинские инварианты 'негативные страсти и движение', 'негативное бесстрашие', 'неволя': *В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты... В глуши, во мраке заточенья... Без... вдохновенья... без любви.* Лишь не детализированная далее *глушь* отдаленно напоминает $\theta_e(3)$. О ПМ Пушкина см. /44/.
 4. Свидетельство С.П.Соброва (сообщено Е.Б.Пастернаком), бывавшего в изображаемой гарсоньерке (на Сивцевом Вражке), слышавшего, как Пастернак говорил, что живет в спичечном коробке, и помнившего этот сорт итальянских спичек.
 5. Сходный мотив есть и в "Докторе Живаго": на елке у Свентицких Тоня очищает и ест мандарины, вытирая губы и пот платком, который затем сует "назад за кушак или за оборку лифа". На сходство этого эпизода с "Заместительницей" обратил внимание В.Франк (1974:69), выделивший общие "элементы - мандарин, кушак, испарина, вальс". Что связь между "запахом мандаринной кожуры и легким возбуждением" ("Affinität des Mandarinhautgeruches und der leichten Erhitzung") осознавалась самим Пастернаком, видно из его письма от 21 октября 1958 г. к Ренате Швейцер (Швейцер 1963:60), где он поражается сходству своей субъективной ассоциации с образом, открывающим стихотворение Ли Бо, присланное ему корреспонденткой (*Сколько держится запах мандарина у женщины, Положившей его подмышку?...*). Ср. еще манделштамовское *Но взбитых сливок вечен вкус И запах апельсинной корки* также в любовном стихотворении.
- Заметим, впрочем, что такое однозначно экстатическое прочтение *померанца* - не единственное. По мнению молодой поэтессы О.С.Седаковой (устно), за

этим словом отчетливо слышится *помирание, контрапунктное к 1-ому двуступлю и предвещающее *гроб* и *морг* 2-го (о месте 'смерти' в композиции *Паст1* см. п.3.2.7). Г.А.Левинтон, со своей стороны, указал автору на возможную связь *померанца* с флер д'оранжем свадебного обряда. Эта связь была бы одновременно прямой (по линии 'союза с женщиной на всю жизнь', ср. финал стихотворения) и оксморонной ('красный цвет, эротизм, "незаконность" / 'белый цвет, чистота, "законность"').

6. Здесь не место обсуждать точный языковой и поэтический смысл слов *Грег думать - ты не из весталок:...*. Чтобы не игнорировать эту проблему совсем, укажем два возможные взаимно противоположные прочтения: (i) 'ошибочно было бы думать, что ты из весталок, выше всего ставящих чистоту, невинность и т.п. - нет: ты не боишься запачкаться, готова иметь дело с пылью, реальной жизнью, и т.д.'; (ii) 'ошибочно было бы думать о тебе в столь пошлых терминах, как не-весталка, не-невинная, значит развратница, - дело не в этом: ты перевернула всю мою жизнь'.

Прочтение (ii) подсказано Е.Б.Пастернаком. Его структура перекликается с предложенным им же прочтением 1-го фрагмента из "Путевых записок" (1936 г.): *Не чувствую красот В Крыму и на Ривьере, Люблю речной осот, Чертополоху ве-рю. Бесславит бедный Юе Считает пошлость долгом...* и т.д. Первое четверостишие Е.Б.Пастернак понимает как мысленно закавыченную прямую речь пошлости, упомянутой во втором.

7. 'Связующая цепь' иконически КОНКРЕТИЗИРОВАНА в орудийном плане стихотворения его схемой рифмовки:



Стихотворение четко распадается на 3 части по 2 четверостишия в каждой. Первые две - минорные - части связаны, однако, почти точной рифмой (*маховой - никого - мной - иной - ...*), и четко отделены от 3-ей - мажорной - части (противопоставление подчеркнуто открывающим эту часть *Но*). Особенно густые рифменные связи приходятся как раз на среднюю часть, построенную сюжетно на мотиве 'опять', а синтаксически на цепи анафор (*И [опять]...*).

К сожалению, мы не сможем углубиться в интереснейшие детали рифмовки стихотворения (в частности - перетекание друг в друга небольшого числа гласных и огласных) и - шире - в его анаграмматическую фактуру (*проеме - мокрах - комьев - промельк - маховой - краме - ...*).

8. Эти и многочисленные другие подобные приравнения, вполне естественные в ПМ ^{Ласт}, являются, возможно, бессознательными, а скорее сознательными, вариациями на тему *Il pleure dans ton coeur Comme il pleut sur la ville* Верлена. Из всех них, включая сделанный в 1938 г. перевод (*И в сердце растрava, И дождик с утра*), рассматриваемые строчки *Паст2* - едва ли не самое удачное приближение к верленовскому образу.

Сама паронимическая пара *зачертит/завертит*, возможно, восходит к стихотворению А.Белого "Телеграфист". Оно открывается картиной печального осеннего пейзажа за окном (*Окрестность леденеет Туманным октябрем. Прокрутился, про-веет И ляжет под окном*), а в последующих строках дважды использует рифму (ис)чертит/вертит: *Служебный лист исчертит* (во 2-й раз: *Там путь простран-ва чертит...*), *Руками колесо Докучливое вертит, А в мыслях - то и се.*

9. По отношению к последующему 'вторжению' это ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ: 'визуальный контакт' - 'его ограничение' - 'физический контакт'. 'Ограничение', в свою очередь, имеет ПРЕДВЕСТИЕ в *зачертит иней*. Сомнительна, однако, предложенная

одним из коллег мысль, что *зачертит* выступает здесь сразу в 2-х значениях: 'начнет чертить' и 'полностью покроет штрихами'. Второе невозможно, так как требовало бы прямого дополнения, хотя вообще подобный образ в духе Пастернака, ср. ... *И как уголь по рисунку, Грянул ливень всем плетнем.*

10. В обоих случаях 'главное' подчеркивается приемом контрастного ВАРЬИРОВАНИЯ, свидетельствующим, что тематически существенно в ГМ Окуджавы 'главное', а не 'радости' или 'муки'.

11. Лексико-семантически сравнение, пожалуй, неудачно: *приход* - это 'начало' чего-то, а *пожарище* - 'последствия' пожара.

12. О другой характерной композиционной схеме в стихах Окуджавы - 'нарастании модальности к концу' - см. в /42/.

13. Как справедливо указал автору Е.Б.Пастернак, более серьезным вызовом для предлагаемого способа "разведения" двух поэтов явилось бы пастернаковское "Свидание" (цикл "Стихи из романа"):

I	Засыплет снег дороги, Завалит скаты крыш. Пойду размять я ноги, - 4 За дверь ты стоишь.	VI	Снег на ресницах влажен, В твоих глазах тоска, И весь твой облик сложен 24 Из одного куска.
II	Одна, в пальто осеннем, Без шляпы, без калош, Ты борешься в волнении 8 И мокрый снег жуешь.	VII	Как будто бы железом Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом 28 По сердцу моему.
III	Деревья и ограды Уходят вдаль, во мглу. Одна среди снегопада 12 Стоишь ты на углу.	VIII	И в нем навек засело Смиренье этих черт, И оттого нет дела, 32 Что свет жестокосерд.
IV	Течет вода с косынки По рукаву в обшлаг, И каплями росинки 16 Сверкают в волосах.	IX	И оттого двоится Вся эта ночь в снегу, И провести границы 36 Меж нас я не могу.
V	И прядью белокурой Озарены: лицо, Косынка, и фигура, 20 И это пальтецо.	X	Но кто мы и откуда Когда от всех тех лет Остались пересуды, 40 А нас на свете нет?

Действительно, в соответствии с умудренно-скорбно-жертвенным духом поэзии позднего Пастернака (ср. Нильсон 1959) "Свидание" содержит целый ряд мотивов, характерных, в частности, для ГМ Окуджавы. Это и скромность одежды (в п.3.2.6 "Свидание" уже цитировалось в этой связи), и жестокосердие света, и общий грустно-одиноким колорит стихотворения, и, главное, иллюзорность, невзаправдашность самого свидания (ср. в пп. 4.2.18, 4.3.7-8 о "не-встрече" в *Ок2*) и его участников (40... *нас на свете нет*; ср. аналогичный мотив загробной встречи, мотивированный, правда, сновидением, в "Августе"). Интересно, однако, обратить внимание на обилие типично пастернаковских $\theta_{инв}$, облакающих эту не-пастернаковскую ситуацию. Назовем некоторые из них.

I строфа, вводящая мотив 'свидания' героев (правда, героиня, в отличие от *Паст1,2*, не переступает порога), содержит такие инвариантные мотивы Пастернака, как 'проникание из дома во внешний мир' и 'обволакивание, окутывание' (1 *завалит*, 2 *застылет*).

Строфы II - VI рисуют портрет героини, подчеркивая ее одиночество (причем вовсе не того 'исключительного', т.е. 'великолепного', типа, что в *Паст2*, (см. п.3.3.1), тоску и т.п. Однако и здесь находится место для типично пастернаковских $\theta_{инв}$.

Многочисленны примеры 'прикасаия' и сходных видов физического контакта между 'природой' (снегом, водой, деревьями, оградами) и 'человеком' (героиней), ср. например 21 *Снег на ресницах влажен и т.п. и Туман Густые целовал ресницы.*

Строки *Течет вода с косинки По рукаву в обшлаг, построенные по схеме 'переполнение - обтекание'*, напоминают мажорные ранние стихи, ср. ... *скатывается По кровле, за желоб и через; Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага. На чашечку с чашечки скатываясь...; Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду.*

'Яркий блеск' росинки (16 *сверкает*), гиперболизируясь, дает характерное 'озарение' одного объекта (героини) другим (17 *прядью белокурой*), который, вообще говоря, источником света не является, ср. *Как пеной в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мис.*

V строфа содержит типично пастернаковское 'перечисление'.

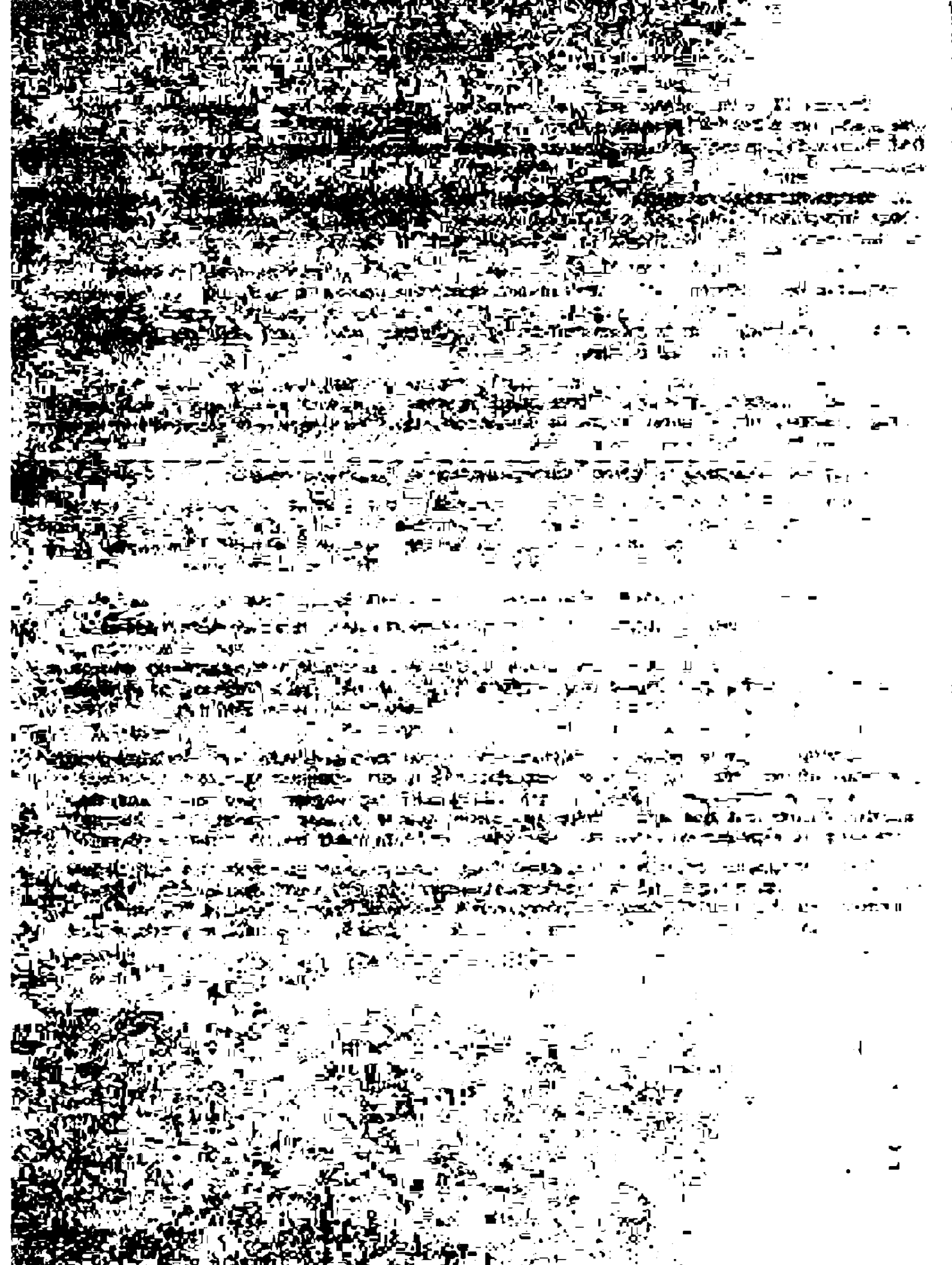
Строки 7-8, 21-22 (*борешься с волнением и т.п., снег на ресницах влажен ... тоска*) манифестируют пастернаковские мотивы 'сильные чувства и переживания', ср. ... *на Петрови глаза навернулись, Слеза их, заливи в осоке! И к горлу балтийские волны, как камья Тоски подкатили...; см. /VII/ в наст. томе.*

Следующие 3 строфы посвящены собственно 'контакту' героев.

Он представлен, в частности, 'оставлением следа', повторенным трижды в VII строфе (*сурьма на железе; нарез на сердце; сурьма на сердце*) и еще раз в VIII (29 *засело*). А в IX - 'стиранием границ', которое мотивировано налезанием друг 29 на друга колеблющихся контуров (33 *двоится*), ср.: *Бывало, раздвинется запад В маневрах ненастий и штал; И в 33 рельсовом витье двояся...; Пройду, как образ входит в образ И как предмет сечет предмет.*

'Двоение', таким образом, воплощает здесь одновременно 'незаконность' происходящей встречи (*двоится ~ 'мерещится'*) и интенсивный контакт (*двоится ~ 'зацепление и стирание границ'*). Это СОВМЕЩЕНИЕ локального минорного мотива, специфического для данного текста (и, шире, цикла и даже периода творчества), с мажорным инвариантным мотивом, является кульминацией всего стихотворения.

Заключительная строфа - наименее "пастернаковская" в своей полной отрешенности от этого мира. Но по композиционному эффекту она напоминает "тихие" концовки, данные как бы через перевернутый бинокль, вроде финала "Сосен": ... *И публика на полавке Толтится у столба с афшей, Неразличимой вдалеке.*



А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

'ПРЕВОСХОДИТЕЛЬНЫЙ ПОКОЙ':

ОБ ОДНОМ ИНВАРИАНТНОМ МОТИВЕ ПУШКИНА

... cette espèce d'orgueil qui fait
avouer avec la même indifférence les
bonnes comme les mauvaises actions,
suite d'un sentiment de supériorité,
peut-être, imaginaire.

Из эпиграфа к "Евгению Онегину"

Основной догмат Пушкина... есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота, и как... умербность... Полнота, как внутренне-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое... Есть покой, глубокий, полный силы, чуждый всякого движения во-вне... Полнота - дар неба и не стяжается усилиями... Он изображал совершенство... бесстрастным, пассивным, неподвижным... Гений - полнота, т.е. бездейственность...

Гершензон /1919:14,16,38/

1. "Чувство превосходства, быть может, воображаемого".

Эпиграф к "Онегину", можно, разумеется, воспринимать в привычном ключе, как еще одну зарисовку из галереи модных чудачков. Но при "медленном чтении" и в свете догадки Гершензона об "основном догмате Пушкина" он обнаруживает глубинные черты, характерные для пушкинского самоощущения. В сущности, за иронической интонацией скрывается своего рода поэтический автопортрет.

Действительно, поза гордого превосходства (orgueil, supériorité) присутствует и во вполне серьезных строчках типа

(1) *Вознесся выше я главою непокорной
Александрійского столпа.*

/"Памятник", III:424/

(2) *В ней все гармония, все диво,
Все выше мира и страстей.*

/"Красавица", III:287/

Гордость и превосходство естественно дополняются безразличием к производимому впечатлению (*avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions...*). "Памятник" кончается словами

- (3) *Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.*

Ср. то же равнодушие в "чистом виде" - без примеси превосходства - в другом стихотворении:

*Он любит песнь свою, поет он для забавы,
Без дальних умислов; не ведает ни славы,
Ни страха, ни надежд...*

/III:66/

А продолжением примера (2) (из "Красавицы") могли бы быть строчки:

- (4) *Земных восторгов излишня,
Как божеству, не нужно ей.
/"Разговор книгопродавца с поэтом", II:329/*

Сочетание обеих установок дает своего рода комплекс превосходительного равнодушия, отказа от вовлеченности в игру страстей, который проявляется в стихах как о поэзии (5), так и о любви (6), (7):

- (5) *Тя царь.....
Тя сам свой высший суд;.....
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.
/III:223/*

- (6) *Он слушал Ленского с улыбкой.
.....
Он охладительное слово
В устах старался удержать.
.....
Ушел от их /страстей/ мятежной власти,
Онегин говорил об них
С невольным вздохом сахаленья:
.....*

*Когда страстей угаснет пламя,
И нам становятся смешны
Их своеволие, иль порыви...*

/VI:37-39/

- (7) *Но пусть она вас больше не тревожит:
Я не хочу печалить вас ничем.*

.....
Как дай вам бог любимой быть другим.

/III:188/

Классическим воплощением этого комплекса является монолог Барона:

- (8) *И гордый холм возвысился -.....
Могу взирать на все, что мне подвластно.*

.....
*Я выше всех желаний; я спокоен:,
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья.....
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах.....*

/VII:111,112/

При этом ситуация гордого равнодушия остается лишь **идеалом**, реализация которого часто остается под вопросом (... peut-être, imaginaire). Отсюда: **идеальные** ("божественные") образы гордых красавиц, **метафоры** поэт - царь, поэт - гондольер, ростовщик - царь, **деньги - боги** и **сублимация** вынужденного отказа от притязаний на любовь героини (в "Я вас любил...") в добровольный. Иногда модальный, "возможно, воображаемый" характер позы равнодушного превосходства выражен еще более четко:

- (9) **устремленностью** к ней как чему-то **неосуществимому**:

*Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скраться мне!*

/III:200/

*Пора покинуть скучный берег
Мне неприязненной стихии,
И средь полуденных зибей,*

*Под небом Африки моей
Вздыхать о сумрачной России...
/VI:26/*

(10) построением заведомо вымышленных ситуаций, например, будущих:

*Прими ж мои благодаренья,
.....
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика.*

/VI:49/

(поэт снисходительно "похлопывает по плечу" своего будущего снисходительного читателя)

(11) сопоставлением идеала с реальностью, например, статуи Командора с ним самим:

*Каким он здесь представлен исполином!
.....
А сам покойник мал был и щеделушен,
Здесь, став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.*

/VII:153/

Прочитированные примеры – лишь представители целого пласта картин, образов и положений, встречавшихся в лирических, эпических и драматических произведениях Пушкина, причем не только в стихах, но и в прозе.¹ Этот настойчивый мотив – назовем его 'превосходительным покоем' – явно один из центральных в поэтической системе Пушкина; о нем и пойдет речь в статье.

2. Инвариантный мотив как объект описания.

Как мы представляем себе описание отдельного мотива произведений одного автора?

"В многообразной символической поэтической системе произведения есть некоторые постоянные организующие принципы, ... являющиеся носителями единства в пестроте многочисленных произведений одного автора, принципы, накладывающие на эти разрозненные фрагменты печать единой личности, ... вносящие связность некоей специфической мифологии (d'un mytheologie particulière); делающие произведения Пушкина пушкинскими, ... Бодлера бодлеровскими". (Якобсон 1973:152). На наш взгляд,

чтобы зафиксировать это содержательное единство индивидуальной "мифологии" автора, надо сформулировать: ²

(i) центральную тему ($\theta_{ИНВ}^T$) его текстов \tilde{T} , т.е. наиболее общий семантический инвариант того множества "постоянных принципов", о котором говорит Якобсон;

(ii) полный набор самих этих более частных инвариантных мотивов ($\tilde{M}_{ИНВ}^T$);

(iii) отношения, связывающие (i) и (ii), т.е. отношения выразительной реализации $\theta_{ИНВ}^T$ через $\tilde{M}_{ИНВ}^T$ (мотивы могут быть представлены как результаты применения непосредственно к центральной теме приемов ВАРЬИРОВАНИЯ и КОНТРАСТА, а также как результаты дальнейшего ВАРЬИРОВАНИЯ и СОВМЕЩЕНИЯ этих первичных результатов);

(iv) такие же отношения, связывающие мотивы с их конкретными манифестациями в реальных текстах ("терминальными" в смысле Хомского).

Компоненты (i) - (iii) намеченного описания - $\theta_{ИНВ}^T$, $\tilde{M}_{ИНВ}^T$ и связи между ними, - то есть всю структуру, инвариантную для \tilde{T} в целом, мы называем поэтическим миром (ПМ) автора.

В рамках такой системы понятий работа над описанием отдельного $M_{ИНВ}$ естественно складывается из: интуитивного уловления некоторого характерного для поэта инварианта, например, в виде констатации содержательного и структурного сходства между рядом примеров; выявления по возможности полного корпуса соответствующих фрагментов реальных текстов; формулировки определения рассматриваемого мотива в терминах поэтического мира автора, т.е. в виде его вывода (на основе приемов выразительности) из более абстрактных инвариантов, а в конечном счете - из темы $\theta_{ИНВ}^T$; указания места, занимаемого этим мотивом в ряду других - "поэтически синонимичных" - мотивов того же уровня абстракции; характеристики выразительной структуры его собственных более конкретных типовых разновидностей и, возможно, индивидуальных манифестаций (см. выше (iv)).³

План изложения следующий. Полагая, что общий абрис интересующего нас материала сделан, мы не будем приводить всего корпуса относимых к нему текстов.⁴ Начав с беглого очерка пушкинского поэтического мира (п.3), мы далее формулируем "ядерную структуру" мотива 'превосходительный покой' и его место в ПМ (п.4), а также его типичные манифестации в основных зонах "предметной" сферы⁵, (п.5); затем мы перейдем к некоторым специфическим разновидностям этого мотива, интересным с точки зрения их выразительной структуры (п.6), в частности, - к некоторым его проекциям в "орудийную" сферу (п.7).

3. О поэтическом мире Пушкина.

Центральную пушкинскую тему мы, в значительной мере следуя за Гершензоном /1919,1922,1926/, Ходасевичем /1924/, Бидилили /1926/, Благим /1931:196-244/, Якобсоном /1973/, Лотманом /1970:311сл./, Бочаровым /1974/ и другими исследователями, сформулируем в виде (12):

(12) $\theta_{инв}^{\tilde{T}}$: объективный интерес к действительности, осмысляемой как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал "изменчивость, неупорядоченность" и "неизменность, упорядоченность" (сокращенно: 'амбивалентное противопоставление изменчивость/неизменность'; условно: 'изменчивость/неизменность')

Две основные подтемы, из которых складывается $\theta_{инв}^{\tilde{T}}$, - это (13) и (14):

(13) θ_a : категория изменчивости/неизменности

(14) θ_b : объективность изображения, амбивалентность оценок.

Подтема θ_a ВАРЬИРУЕТСЯ далее путем проекции на разнообразный материал.

В предметной сфере это дает следующие противопоставления: физические - 'движение/неподвижность', 'разрушение/прочность', 'легкость/тяжесть', 'жар/холод' и т.п.; биологические - 'жизнь/смерть' ...; психологические - 'страсть/бесстрастие', 'неумеренность/мера', 'честолюбие/отсутствие честолюбия', ...; социальные - 'свобода/неволя',

В орудийной сфере - такие оппозиции как 'легкость, простота синтаксиса/тяжесть конструкций', 'метафоричность/безобразность' и т.п.

Подтема θ_b предстает в виде различных способов со- и противопоставления двух полюсов. Способы характеризуются

- наличием соотношениями между партнерами (т.е. представителями полюсов, вступающих в оппозицию): (а) по степени взаимного антагонизма партнеров (от прямого конфликта до дружбы и любви) и (б) по степени их взаимной автономности (два самостоятельных явления - явление и его аспект - два аспекта одного явления);

- исходом взаимодействия, т.е. степенью перевеса (явная 'победа' одного - гармоничное 'равновесие' - 'проглядывание' одного сквозь другое); 'победа', в свою очередь, реализуется как либо 'фактический перевес', либо 'хронологическая смена' побежденного победителем, либо, наконец, как то или иное (часто перекрестное, чем достигается дополнительная амбивалентность) СОВМЕЩЕНИЕ этих побед в разных планах.

Результаты применения способов к материалу (т.е. ре-

зультаты СОВМЕЩЕНИЯ θ_b с θ_a и образуют набор разновидностей центральной темы $\theta_{инв}^T$ в целом. Бегло перечислим важнейшие типовые ситуации ($\tilde{M}_{инв}$), реализующие $\theta_{инв}^T$ в основных зонах предметной сферы.

Физическая зона: 'позитивная или негативная оценка неподвижности или такая же оценка движения'; 'чередование движения и неподвижности'; 'равномерное чередование стремительных движений'; 'движение, проглядывающее сквозь неподвижность'; 'неподвижность в возвышенной точке над движущимися объектами'; 'восхищение разрушительной энергией, или, наоборот, чудесной неприступностью среди разрушений'; 'взаимная уравновешенность жара и холода' и др.

Биологическая зона: различные 'промежуточные ситуации между жизнью и смертью'; 'мертвый, убивающий живого'; 'покидание могилы'; 'буйная жизненность на краю гибели'; 'любовные сцены при мертвом'; ...

Социальная зона: 'прославление свободы, побега из неволи'; 'разрушение оков'; 'позитивность сладостной неволи (и негативность постылой свободы)'; 'гармоничное сочетание свободы и неволи'; 'приятие (или неприятие) меры'; 'сторонний наблюдатель кипучей общественной жизни'; ...

Психологическая зона: 'позитивность (или негативность) бесстрастия и такая же (или противоположная) оценка страстей'; 'внезапная смена страсти бесстрастием (и наоборот)'; 'приятные (или горькие) воспоминания о былых страстях'; 'внезапный приход вдохновения к поэту'; 'любовь к мертвенной красе'; 'свидания с умершими возлюбленными'; 'неразделенная страсть перед лицом бесстрастия'; 'равнодушие толпы к поэту и его равнодушие к мнению толпы'; 'превосходительно-отчужденное отношение к страстной вовлеченности другого'; 'гармоничное (или вынужденное) сдерживание страсти'; ...

Разумеется, это лишь некоторые из огромного числа характерных пушкинских мотивов, лежащих на пересечении сформулированных выше признаков. Не пытаюсь перебрать их все, а также выявить многочисленные случаи, пограничные между зонами (ср. хотя бы ситуации 'любовь при мертвом или к мертвому', относящиеся одновременно к психологической и биологической зонам), обратимся непосредственно к интересующему нас мотиву 'превосходительного покоя'.

4. 'Превосходительный покой' и его место в ПМ Пушкина.

4.1. В терминах пушкинских инвариантов ядро этого мотива, приблизительно очерченное выше, может быть охарактеризовано следующим образом (свойства 1 - 5).

1. Он безразличен к материалу, и представляет собой лишь определенный способ СОВМЕЩЕНИЯ поллюсов, реализуемый практически в любых зонах обеих сфер.

2. Партнерами по СОВМЕЩЕНИЮ являются два самостоятельных

объекта (обычно - лица) или объект (лицо) и его аспект; они находятся в отношении более или менее явного конфликта.

3. Исходом взаимодействия является 'победа' (обычно 'фактический перевес') одного из партнеров; победитель оценивается позитивно (а побежденный не обязательно негативно), хронологически же победитель не сменяет побежденного, а сосуществует с ним.

4. Победитель пребывает в 'неизменности' ('неподвижности', 'бесстрастии'), а побежденный обычно находится (или находился во время борьбы, - впрочем, как и победитель) в состоянии 'изменчивости' ('движении', 'страсти'). Таким образом, 'превосходительный покой' - это СОВМЕЩЕНИЕ 'изменчивости' с 'неизменностью' при 'перевесе' последней.

5. Благодаря 'перевесу' в сочетании с 'сосуществованием' победитель как бы господствует над, владеет 'изменчивостью' побежденного, то есть потенциально и сам является ее носителем; в том же направлении действует память о прошлой 'изменчивости' ('движении', 'действии', 'вовлеченности'), приведшей к 'победе',⁶ и вообще представление о 'победе' как о проявлении 'силы, энергии', т.е. фактора 'изменчивости'. В то же время реально победитель воздерживается от 'изменений' - будь то в форме использования подвластного ему 'движения' и т.п., или в форме репрессий против побежденного. В результате 'превосходительный покой' предстает не только как 'перевес неизменности одного партнера над изменчивостью другого' (см. выше 4), но и как 'гармоничное равновесие потенциальной изменчивости и реальной неизменности одного и того же объекта' (победителя).

4.2. Очерченными пятью свойствами 'превосходительного покоя' определяется место, занимаемое этим мотивом в общей системе $M_{инв}^{ff}$ пушкинского ПМ, - в известной мере двойственное.

С одной стороны, это один из многочисленных способов СОВМЕЩЕНИЯ 'изменчивости' и 'неизменности', функционально эквивалентный в этом абстрактном качестве им всем, и отличающийся лишь набором своих конкретных свойств. Так, 'превосходительность', т.е. 'перевес в пользу полюса неизменность' отличает его от многочисленных родственных ситуаций, например (15) - (18). Рассмотрим по порядку эти примеры и их отличия от 'превосходительного покоя'.

(15) *Дева, над вечной струей, вечно печалька сидит.*

/III:231/

Здесь налицо многие черты 'превосходительного покоя', но отсутствуют 'конфликт' и ясно выраженное 'господство' неподвижной девы над движением струи⁷, - в отличие от таких случаев, как поэт, вознесшийся над водопадами и обвалами в "Кав-

казе" (над снегами, смиренно... подо мной, вьюгу... обвалов рождение и т.п., см. ниже (38)), или медный всадник, непоколебимо стоящий над беснующимися волнами.

(16) Твой конь.....
То смиренный стоит под стрелами врагов,...

/II:244/

Мимо дротишки летали,
Шлема меч не рассекал.

/III:384/

В (16) есть и 'конфликт' и своего рода 'победа неизменности' (в форме 'сохранности'), - как в ситуациях типа 'несокрушимая прочность' (см. ниже (19)) или 'человек, неподвластный времени' (см. ниже (35)). Однако в отличие от них здесь нет полной 'превосходительности и непринужденности покоя'; даже напротив, 'неизменное' начало находится под 'изменчивым', - как в буквальном смысле (под стрелами), так и в переносном (под действием стрел).

(17) Сквозь чугунные перила
Носку дивную продень

/II:345/

С любовью набожность умильно сочетать,
.....
Скажи, как падает письмо из-за решетки,...

/III:218/

И лес сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит...

/III:183/

В (17) наличествует и 'конфликт' и 'перевес неизменного начала', но 'перевес' дан в модусе 'проглядывания', при котором побежденная 'изменчивость' проявляется вполне реально и активно, так что нет никакого 'овладения ею со стороны победителя'.

(18) В их стройно зыблемом строю...

/V:137/

Тут налицо и 'конфликт' и 'победа неизменности, господствующей над изменчивым началом' (зыблящиеся движения подчинены стройности). Но поскольку оба начала представлены свойствами одного и того же объекта (строю), то нет эффекта 'самостоятельности, осуществления и овладения'.

В качестве последнего примера остановимся на ситуации "Медного всадника", взятой в целом, т.е. включающей не только первоначальную неподвижность кумира, но и последующую погоню его за Евгением. От "чистого" случая 'превосходительного покоя' эту ситуацию отличает то, что в ней не выдержан до конца существенный момент 'неизменности, отказа от использования своего превосходства'.⁸

4.3. Как можно видеть, 'превосходительный покой' это не только безразличный к материалу способ в ряду других способов СОВМЕЩЕНИЯ полусов $\theta_{инв}^T = (12)$, т.е. одна из разновидностей подтемы $\theta = (14)$, но и вполне конкретный мотив, полноценно КОНКРЕТИЗИРУЮЩИЙ $\theta_{инв}^T$ в целом. Действительно, даже тогда, когда схема 'превосходительного покоя' реализуется на материале физической зоны, в ней достаточно отчетливо прочитываются характерные психологические и социальные установки. Это объясняется целым рядом особенностей данного мотива, в частности тем, что: по крайней мере одним из партнеров (победителем) в нем выступает лицо - с вытекающим из этого социальным и психологическим осмыслением ситуации (ср. выше свойство 2); что в том же направлении работают такие элементы, как 'конфликт', 'победа', 'господство' (свойства 2,3,5); что оба начала - 'изменчивость' и 'неизменность' - представлены в нем, так сказать, дважды - и в самом победителе и в паре победитель/побежденный (свойство 5), чем повышается определенность ситуации; наконец, тем, что в этом мотиве центральное противопоставление 'изменчивость/неизменность' преломляется по-особому. На этом последнем обстоятельстве следует остановиться несколько подробнее.

Как было сказано, сама схема 'превосходительного покоя' уже содержит достаточно конкретные социальные и психологические обертоны. Так, 'неизменность, состоящая в неиспользовании возможностей к изменению' фактически есть не что иное, как одна из КОНКРЕТИЗАЦИЙ мотива 'свобода', то есть проекции центральной темы $\theta_{инв}^T$ в социальную зону. Интересно при этом, что, во-первых, эта КОНКРЕТИЗАЦИЯ выражена, так сказать, исключительно на языке способов (а не материала: остается неуточненным, какие возможности и к какому изменению не используются) и, во-вторых, что построена она несколько необычным образом. В каком смысле необычным?

В "нормальном" случае 'свобода' выступает как социальная манифестация полюса 'изменчивость' и предстает, в свою очередь, в виде ситуаций типа 'побег', 'бунт', 'неистовство освобожденных страстей', 'буйное неприятие меры' и т.п. Полюс 'неизменность' манифестируется при этом 'неволей', которая, далее, КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в виде 'оков', 'темниц', 'решеток' и т.д. В мотиве же 'превосходительного покоя' налицо прямо противоположная проекция центральной оппозиции

$\theta_{инв}^T = (12)$ на материал: 'свобода' выражается через 'отказ от движений, действий и других проявлений изменчивости'. Иными словами, оставаясь манифестацией 'изменчивости', 'свобода' КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ - в составе 'превосходительного покоя' - как 'неизменность'. Получается своеобразное перекрестное СОВМЕЩЕНИЕ двух полюсов ('реальная неизменность' и 'потенциальная изменчивость'), придающее схеме 'превосходительного покоя' дополнительную амбивалентность и особый индивидуальный колорит, чем еще более укрепляется его статус как вполне конкретного мотива.⁹

5. Основные манифестации 'превосходительного покоя'.

Укажем некоторые характерные КОНКРЕТИЗАЦИИ "ядерных" компонентов ситуации 'превосходительный покой' в различных зонах предметной сферы.

5.1. Элемент 'превосходительность, перевес, победа' реализуется в социальной зоне через мотив 'власть, высокое положение в иерархии' (ср. образы божественного и царского достоинства и власти денег в (1), (4), (5), (8), (9)). В физической зоне - через мотив 'верх, возвышенная точка' (см. (1), (9), (11)), а также через мотивы

(19) несокрушимая прочность:

*Стоит седой утес, вотще брега трепещут,
Вотще грохочет гром и волны, вокруг мутясь,
И увиваются и плещут...*

/III:46/

*Сильна ли Русь? Война и мор,
И бунт и внешних бурь напор
Ее, беснуясь, потрясали -
Смотрите ж: все стоит она!
А вокруг нее волкенья пали...*

/III:275/

и 'пространственная (в частности, географическая) удаленность' (см. (9) и ниже пример (40) и предшествующие комментарии), обеспечивающие неподвластность действию враждебных сил. В психологической зоне аналогию 'удаленности' представляет мотив 'эмоциональной невовлеченности, свободы от бремени страстей' (ср. (6) и Прим.9). В биологической зоне есть близкая параллель к 'несокрушимой прочности' - это мотив 'выживания, переживания' (ср. ниже (35)). Еще одна психологическая манифестация 'превосходства' - характерный для Пушкина

(20) иронически-пренебрежительный тон¹⁰:

*Блажен, кто издали глядит на всех
И рот захав смеется то над теми,
То над другими. Вера земных утех
Из-за угла смеяться надо всеми!
Но сам в толпу не суйся... или смех
Плохой ух видит:*

/N:379/

ср. также ироническую интонацию в (10), (11) и прямые упоминания о смехе в (6).

Многочисленны и СОВМЕЩЕНИЯ указанных элементарных КОНКРЕТИЗАЦИЙ 'превосходительности'.

Во-первых, СОВМЕЩЕНИЕ может достигаться объединением разных манифестаций в одной "реальной" ситуации, ср. такие примеры, как (8), где *боги в небесах* одновременно обладают 'властью' и находятся 'наверху'; (19) и "Медный всадник", где 'возвышенность' утеса и всадника сочетается с их 'несокрушимостью'; пример (35) ниже, где налицо 'выживание', 'пространственная удаленность' и 'эмоциональная невовлеченность', а также (20), где 'смех свысока' происходит из 'пространственно удаленной позиции' (*из-за угла*); примеры (10) и (43), где 'мыслимое выживание' в сочетании с 'иронией' дает 'точку зрения из будущего', образующую своеобразную биолого-психологическую параллель к 'пространственной удаленности' в физической зоне.

Во-вторых, СОВМЕЩЕНИЕ может обеспечиваться метафорическим приравниванием одной манифестации к другой, ср. (8), где 'власть денег' изображается как 'царская' (которая далее уже "реально" объединяется с физическим 'верхом' - *холм возвысился - и царь Мог с вышины...*); ср. также (1), (5), где психологическое 'превосходство' поэта выражается через образы 'верха' и 'царского достоинства'.

5.2. Элемент 'покой', то есть полюс 'неизменность', КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в физической зоне как 'неподвижность, статичность'. СОВМЕЩАЯСЬ с 'превосходительностью', реализованной в виде 'несокрушимости', он часто представляет как 'тяжесть, твердость, массивность'. В социальной и психологической зонах 'покой' может КОНКРЕТИЗИРОВАТЬСЯ, например, таким "готовым предметом", как 'монастырский покой' (ср. (9)). Необходимое СОВМЕЩЕНИЕ 'покоя' с 'превосходительностью', представленной, в свою очередь, 'невовлеченностью, незаинтересованностью', может облекаться в форму 'реального или желательного умения быть выше страстей' (ср. (2), (3), (4), (34), (41), (42)).

Еще одна форма 'покоя' - 'с м е р т ь'¹¹. 'Превосходительность' в этом контексте выражается с большей или меньшей эксплицитностью. Примером максимальной эксплицитности может служить мотив

(21) **в о з н е с е н и е н а д з е м н ы м и с т р а с т я м и** (= пространственно-физический и духовный "верх"):

*В сиянии и радостном покое,
У трона вечного творца,
С улыбкой он глядит в изгнание земное,
Благословляет мать и молит за отца.*

/III:95/

Но 'превосходительность покоя в форме смерти' может проявляться и достаточно незаметно, почти намеком, представляя, например, как

(22) **п р о с т о р**, означающий возможность физического движения (чисто, впрочем, теоретическую в данных обстоятельствах, чем еще раз акцентируется преобладание 'покоя'):

*.....кладбище родовое,
Где дремлют мертвые в торжественном покое,
Там неукрашенным могилам есть простор...*

/III:423/

Как можно видеть из предыдущего изложения, многочисленны и **СОВМЕЩЕНИЯ** разных форм 'покоя' друг с другом и с манифестациями 'превосходительности'. Так, медный всадник (до сцены тяжело-звонкого скаканья) - это **СОВМЕЩЕНИЕ** 'физической неподвижности', 'тяжести', 'несокрушимости', 'верха' и 'царского достоинства' в одном "готовом предмете".

6. Вариации на тему 'превосходительного покоя'.

Рассмотренная в п.4 "ядерная" схема 'превосходительного покоя' может распространяться путем наращивания дополнительных компонентов. Их функцией является та или иная выразительная разработка, детализация, подчеркивание или прояснение компонентов основной схемы.

6.1. Одним из таких "наращений" является уже упоминавшийся мотив 'у с т р е м л е н н о с т и' (см. (9)), с характерным *туда...*, ср. тот же оборот в "Узнике" (*Туда, где гуляем...*) и другой типичный оборот - *Пора...* (*пора*)... в том же "Узнике", в (9), в "Пора, мой друг, пора..."; ср. также всякого рода 'эскепистские пожелания' типа *Пора покинуть...*; *Все чувства брошу я земные...*; *Я сокрушил бы жизнь...* *И улетел в...* и т.п. Как было

сказано, 'устремленность' КОНКРЕТИЗИРУЕТ идею 'м о д а л ь н о с т и, ж е-
лательности, но не полной реальности превосходительного покоя'. Одновременно
она динамизирует ситуацию, представляя 'покой' как конечную точку некоего
подготовительного маршрута, то есть не опуская той начальной 'подвижности,
вовлеченности', вообще 'изменчивости' субъекта, которая предшествует 'покою'
и снимается им.¹²

Впрочем, часто имеет место не самостоятельное 'устремление' героя, а
(23) д о п у щ е н и е и л и п о д ъ е м героя некой высшей силой в свое
соседство.

Это 'допущение' обычно КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ одним из следующим двух способов - как
(24) или (25):

(24) в з я т и е н а н е б о :

*Но пречистая сердечно
Застутилась за него
И впустила в царство вечно
Палладина своего.*

/III:162/

*Но отшельник, чьи останки
Он усердно сторонил,
За него перед всевышним
Застутился в небесах.*

/III:386/

(25) п р и б л и ж е н и е к т р о н у :

*Но он мне царственную руку
Простер - и с вами снова я.*

/III:89/

*Нет! Он с подданным мирится;
.....
Кружку пенит с ним одну;...*

/III:409/

*В шатре своем он угощает
Своих воядей, воядей чужах,
И славных пленников ласкает.*

/V:59-60/

К этим КОНКРЕТИЗАЦИЯМ мотива 'допущение... подъем...' можно просоединить также

(26) м и л о с т ь, например, милость Пугачева к Гриневу и Екатерины к Марье Ивановне в "Капитанской дочке" ¹³.

В ситуациях (23)–(26) 'превосходительный покой' представлен д в а ж д ы . Действительно, в этом состоянии пребывает не только герой, но и поднимающее его до себя высшее существо, причем оно – даже более явно и недвусмысленно. Впрочем, в случае 'взятия на небо' достаточно несомненна и 'превосходительность' самого героя, и во всех случаях (23)–(26) очевиден момент 'о с в о б о ж д е н и я' от неких тягот, неволи и т.п. Кроме того, характерным признаком 'превосходительного покоя', в котором пребывает герой, является входящий в формулу (23) и ее более конкретные манифестации элемент

(27) позиция героя р я д о м с богом, царем или иным воплощением "превосходительного" начала, ср. аналогичную позицию в таких бесспорных ситуациях превосходительного покоя, как: "Монастырь на Казбеке" (в с о с е д с т в о бога); "Обвал" (г д е ныне мчится лишь Эол, Небес жалец); "Узник" (г д е гуляем лишь ветер... да я); "Кавказ" (орел... парит неподвижно со мной н а р а в н е). ¹⁴

То же 'соседство с богом' (причем именно почтительное соседство, – а не гордое одиночество исключительной личности) можно усмотреть в стихах о поэзии и о любви, например, в "Памятнике" (Веленю б о ж и ю, о муза, будь послушна) и в "Я вас любил..." (Как дай вам б о г ...).

В целом, ситуация 'допущение... людем... в соседство' подчеркивает ту невозможность "стяжать" 'превосходительный покой' самостоятельными, рациональными, волевыми и т.п. усилиями, о которой говорит Гершензон, ¹⁵ и, соответственно – тот дух объективного, с элементом пассивности, п о к о я, а не романтического бунта, в котором выдержан рассматриваемый мотив Пушкина.

6.2. Еще одно направление выразительной разработки "ядерной" схемы связано с подчеркиванием элемента 'покой, неизменность' по контрасту с потенциальным или реальным 'д в и ж е н и е м, и з м е н е н и е м'. Как мы уже видели, часто изображается

(28) п о к о й н а п р о с т о р е, где рядом происходит (может происходить) или откуда видно движение: ср. движение ветра и Эола в "Узнике" и "Обвале"; простор на кладбище (22); ср. также вид на море, где бежали корабли и т.п. в (8), на водопадах и проч. в "Кавказе"; на волнение и трепет вокруг седого утеса и Руси (19); на то, как Терек злой под ним /т.е. ледяным сводом/ бежал (в "Обвале"); на переходящую суету толпы за окном (в (35) ниже); и т.п.

Особенно характерна реализация этого контраста в виде ситуации

(29) неиспользование имеющихся возможностей,

речь о которой уже несколько раз заходила, – вспомним хотя бы соответствующую позу Барона (8) и Сильвио¹⁵. Эти два персонажа могут, пожалуй, считаться сознательными теоретиками 'неиспользования', черпающими в нем самом непосредственное наслаждение. Возможны и другие мотивировки 'неиспользования':

(30) отказ от использования, происходящий из ощущения внутренней полноты (см. (3), (4)).

(31) добровольный отказ из щедрости, милости, равнодушия, и т.п.:

*Евгений, тяготи ненавидя,
Довольный жребием своим,
Наследство предоставил им,
Большой потери в том не видя,...*

/VI:26/

*Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не дотяв до дна
Бокала полного вина,
Что не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.*

/VI:190/

ср. также мотив 'милости' в (26) и Прим. 13.

(32) вынужденный отказ, трансформируемый в добровольный:

*Я вас люблю.....
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.*

/VI:188/

ср. также ситуацию в "Я вас любил...".¹⁶

(33) близкий к милости отказ от репрессий, ненависти или иных враждебных действий и чувств по отношению к побежденному началу, выражающийся, в частности, в благосклонности к нему, сожалении о нем и т.п., ср. в (9) *вздыхать о /покинутой/ сумрачной России*; в (6) *со вздохом саталенья* (о страстях, из-под власти которых ушел); *с улыбкой... глядит... благо-*

слова в (21); ср. также презрение, т.е. отчужденное, неагрессивное чувство, заглушающее активные ненависть и гнев в (44) ниже.

В связи с упомянутым только что 'презрением' находится

(34) отказ от использования возможностей, происходящий из презрения к толпе, вовлеченной в страсти, в движение и т.п.:

*Уж голос клеветы не мог меня обидеть:
Умел я презирать, умея ненавидеть.
.....
Мне ль было сетовать о толках шалунов,
.....
И сплетней разбирать игривую затею,
Когда гордиться мог я дружбою твоею?
Благодарю богов:.....
.....Увижу кабинет,
Где ты всегда мудрец, а иногда мечтатель
И ветреной толпы бесстрастный наблюдатель.*

/II:189/

см. также (20).

В следующем примере тот же 'отказ из презрения к толпе', что и в (34), выступает в СОВМЕЩЕНИИ с еще одной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ 'превосходительного покоя' - 'сохранностью во времени, выживании, способностью пережить других, вовлеченных в те или иные манифестации изменчивости':

(35) отказ от использования + презрение к толпе + выживание:

*Все изменилось.....
Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти
Забиты для других. Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, бывшее истребя.
.....
Один все тот же ты. Ступив за твой порог,
Я вдруг переношусь во дни Екатерины,
Книгоохранилище, кумиры и картины,
.....
Я слушаю тебя: твой разговор свободный ;
Исполнен юности.....*

*Тя, не участвуя в волнениях мирских,
 Порой насмешливо в окно глядишь на них...
 /II:219-221/ ¹⁷*

Еще менее христианские – почти садистские – чувства мотивируют 'отказ от использования' в ситуации

(36) злорадное наслаждение неиспользуемой
 возможностью распорядиться жизнью по-
 бежденного:

*Приятно дерзкой эпиграммой
 Взбесить оплошного врага;
 Приятно.....
 Приятней.....
 Еще приятнее в молчаньи
 Еще приятнее в молчаньи
 Ему готовить честный гроб
 И тихо целить в бледный лоб
 На благородном расстоянии;
 Но отослать его к отцам
 Едва ль приятно будет вам.*

/VI:131/

ср. аналогичный ракурс в изображении дуэли (стреляет как бы только герой,
 но не его противник) в "Выстреле". ¹⁵

6.3. Последний тип выразительной разработки схемы 'превосходительного покоя',
 на котором мы остановимся, включает некоторые уже упомянутые компоненты, – в
 частности, 'освобождение от тягот', см. комментарии к (23)–(26).
 Это:

(37) выход из-под власти гнетущих обстоя-
 тельств, дающий возможность с превосходством взирать на них с
 позиции невовлеченности.

Здесь элемент 'перевеса, превосходства' эффектно подчеркнут приемом конт-
 раста с тождеством (КОНТР_{тожд}): герой торжествует над силами, которые торже-
 ствовали над ним. В физической зоне этот 'перевес' часто КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как
 'верх', Классический пример ситуации (37) –

(38) "перевернутая" картина мира в "Кавказе":

*Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами.....
Орел, с отдаленной поднявшись вершины,
Парит неподвижно со мной наравне.
.....
Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними.....
/III:196/*

Возникает следующая "трехэтажная схема"

- (39) → человек, вознесшийся наверх и смотрящий вниз на тучи,
↓
тучи, обыкновенно нависающие над человеком,
↓
обыкновенный человек внизу, подвластный тучам ¹⁸.

В сущности, по той же схеме, на с заменой 'верха' на 'пространственную удаленность', построена ситуация *Пора покинуть...* в (9), где совершенно очевидно тождество 'вознесшегося человека' и 'человека подвластного', которые связаны прямо выраженным мотивом 'устремления'. (Кстати, эффектный провал аналогичного побега представлен в эпизоде с Арпачем из "Путешествия в Арзрум". ¹⁹)

По такой же схеме организована и авторская (!) точка зрения в неоднократно привлекавшей внимание исследователей (см., например, Берковский 1962: 379) реплике Лауры в "Каменном госте":

- (40)Как небо чисто;
*Недвигаю теплый воздух - ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной, -
И сторожа кричат протяжно: Ясно!...
А далеко, на севере - в Париже -
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует. -
А нам какое дело?.....
/VII:148/*

Пушкин, страдающий от вредного для него севера, мысленно переносится на точку зрения Лауры, от которой Париж на север, а не на юг (как от Петербурга), и

свысока глядит на парижскую (а тем более петербургскую) непогоду.

В психологической зоне реализация трехэтажной схемы (39) иногда сопровождается расщеплением героя на две ипостаси - 'верхнюю' и 'нижнюю' (фактически нечто подобное неявно представлено и в "Кавказе" и в реплике Лауры, так как вытекает из самой сути ситуации (37) 'выход из-под гнета...'). Рассмотрим следующие два поразительно сходные фрагмента, в которых психологический материал (в одном случае из области любовных, а в другом - творческих переживаний) СОВМЕЩЕН с мотивами 'верха' и 'будущего':

(41)

Если ранняя могила

Суродна моей весне -

.....

Я молю: не приближайся

К телу Дженни ты своей:

Уст умерших не касайся,

Следуй издали за ней.

.....

И когда зараза минет,

Посети мой бедный прах;...

/песня Мери из "Пира во время чумы", V:177/

Оплачьте, милые, мой жребий в тишине;

Страштесь возбудить слезами подозренье.

.....

Храните рукопись, о други, для себя!

Когда гроза пройдет, толпою суеверной

Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный...

/"Андрей Шенье", II:399/

В обоих случаях

(42) верхняя, небесная ипостась героя разрешает даже самым близким отвернуться от нижней, земной ипостаси, чем подчеркивается отказ от использования превосходства.

Аналогичное ситуации с Шенье расщепление поэта на 'верхнюю, вечную' ипостась и 'нижнюю, временную' можно видеть в (10), где происходит взаимное снисходительное "похлопывание по плечу". 'Перевес' при этом КОНКРЕТИЗИРОВАН только как 'будущее, сохранность'; мотив 'верха' отсутствует. То же с еще более сложной игрой на мотиве 'будущего' - в "19 октября" 1825 г.:

(43)

Пускай же он с отрадой хоть печальной

Тогда сей день за чашей проведет,

Как ныне я, затворник ваш опальный,

Его провел без горя и забот.

/II:428/

Здесь "трехэтажная схема" заполнена следующим образом: 'нижняя' ипостась это одинокий поэт в начале стихотворения (*печален я...; я пью один...*); выше располагается последний лицеист, которому, пережив всех остальных, под старость день лица *Торжествовать* придется одному; но еще выше оказывается 'верхняя' ипостась поэта, который ставит себя в пример надолго пережившему его несчастному другу, – так сказать, возвышая его до себя, подобно тому, как это делают цари и боги в ситуациях 'допущения..., подъема..., взятия на небо..., приближения к трону'. Последнее сравнение не случайно, поскольку между (43) и (23)–(26) есть и еще одно сходство. В (43) 'превосходительный покой' тоже представлен дважды: переживший поэта лицеист с превосходством взирает на 'нижнюю' ипостась поэта, а 'верхняя' ипостась с превосходством взирает на него.²⁰

Более сложная ситуация типа "трехэтажной схемы" и расщепления авторского "я" на две ипостаси может быть усмотрена в следующей сцене из "Капитанской дочки":

(44) *Швабрин упал на колени... В эту минуту презрение заглушило во мне все чувства ненависти и гнева. С омерзением глядел я на дворянина, валяющегося в ногах беглого казака. Пугачев смягчился.*

/VIII:355/

Действительно, Гринева во многом подобен Швабрину (принадлежность к дворянству, милости Пугачева, любовь к Маше), но благодаря ситуации вознесен над ним, а благодаря своей верности дворянской чести – и над Пугачевым как беглым казаком. В результате – та же триада, что и в предыдущих примерах (может быть, несколько усложненная дополнительными расщеплениями): внизу смотрящий вверх Швабрин (= нижняя ипостась Гринева); над ним Пугачев-царь, вознесший до себя нижнюю ипостась и Гринева (в буквальном смысле, т.е. самого Гринева, а не Швабрину) и находящийся в 'превосходительном покое', ибо не использует 'перевеса' (*смягчился*); а еще выше – верхняя ипостась Гринева, с 'превосходством' (*презрение*) и 'спокойствием' (*без ненависти и гнева*) смотрящая вниз не только на Швабрину, но и на Пугачева-беглого казака. Здесь, как и в (43), манифестация 'превосходительного покоя' двойная – в лице Пугачева ("средний этаж") и Гринева ("верхний этаж").

Двойная и притом "разноэтажная" манифестация нашего мотива представлена и в "Я вас любил...": 'верхняя' ипостась лирического "я" с 'превосходительным покоем', ставя себя рядом с богом, если не над ним (по форме *дай вам бог* – не что иное как повеление богу), отказывается от притязаний на любовь героини,

которой, в свою очередь, предлагается занять позу 'превосходительного покоя' по отношению к 'нижней' ипостаси "я". Расстановка сил и ипостасей здесь близка к (41), - с той разницей, что возлюбленному Джени и друзьям Шенье отводится не столь бездейственная и спокойная роль, как героине "Я вас любил...", почему там и нельзя усмотреть двойного 'превосходительного покоя'.

7. О проекциях 'превосходительного покоя' в орудийную сферу.

Пример из "Я вас любил..." интересен еще в одном отношении - выразительной разработкой расщепления "я" на две ипостаси. 'Невовлеченность верхней ипостаси в судьбу нижней' (стр. (42)) реализована, в частности, средствами орудийной (языковой) сферы, - в виде особой отчужденной точки зрения. Особенно характерна I строфа:

(45) *Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.*

/III:188/

В 3-ей строке точка зрения организована так, что внимание сосредоточивается не на самом "горячем" участке событий - 'подавлении героем своих желаний, его отчаянии и самоотречении', а на сравнительно спокойном - 'прекращении неудобств для героини'. Говоря о своей 'любви' (= своей 'нижней' ипостаси) в третьем лице, наблюдая как бы издали за ее негативным и скорее незначительным воздействием на героиню (*тревожит*), герой предлагает героине, так сказать, "отмахнуться" от нее.²¹ Такая внешняя точка зрения на свое "я" складывается уже во 2-ом предложении: на собственное чувство герой смотрит как бы со стороны, отчужденно, делая о нем осторожные, "объективно-научные" предположения (*быть может*) - так, как будто непосредственной связи с ним он не имеет. Грамматически это выражено употреблением вводного оборота, функция которого - отделять автора высказывания от его содержания. Раздвоение "я" (на 'чувствующую нижнюю ипостась' и 'говорящую верхнюю') исподволь начинается уже в 1-ом предложении - мы имеем в виду латентную двойственность точки зрения, присущую прошедшему времени.

Отчужденность точки зрения поддержана характером лексического обозначения 'любви', о которой с настойчивостью говорится в каждом предложении строфы. Оно становится постепенно все более косвенным, отчужденным и даже пренебрежительным: *любил* - *любовь* - *она* - *ничем*, т.е.: личный глагол - абстрактное существительное - личное местоимение 3 л. - отрицательное неодушевленное местоимение.²²

Та же отчужденная точка зрения может применяться для сдерживания не 'страсти' (психологическая зона), а 'движения' (физическая зона), например, в ситуациях типа (16), а также (46):

(46) *Как быстро в поле, вокруг открытом,
Подкован вновь, мой конь бежит.*
/III:140/

*Ведут ко мне коня; в раздолии открытом
Махая гривую, он всадника несет...*
/III:332/

В (46) конь и всадник изображены с такой точки зрения (в таком ракурсе, такими языковыми средствами), что конь кажется движущимся совершенно самостоятельно и как бы без всадника. Обращает на себя внимание почти каламбурная игра с грамматическим лицом: *ведут ко мне... Он всадника [т.е. меня!] несет // мой конь... бежит // твой конь... стоит* в смысле 'конь, несущий меня/тебя,... [бежит/стоит]', хотя поверхностная структура выражений *мой/твой конь* - при отсутствии прямого упоминания о всаднике как субъекте движения - воспринимается в смысле 'принадлежащий мне/тебе конь... [сам по себе бежит/стоит]'. В результате 'всадник' как бы расщепляется на две ипостаси, из которых одна скачет верхом (этот очевидный факт вычитывается из текста, хотя эксплицитно не сообщается), а другая наблюдает со стороны.

Эта ситуация 'конь и две ипостаси всадника' (построенная аналогично психологическим коллизиям (41), (45)) входит в более широкий круг ситуаций -

(47) сцены конной езды, в которых так или иначе акцентируется активность и подвижность коня и скрадывается активность всадника.

Ср., например, фрагмент из "Полтавы":

(48) *Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожат. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком.*
/V:56/

где (если не считать начального *Идет*) изображаются исключительно действия и движения коня, а момент вскакивания в седло вообще опущен. Эта и подобные сцены строятся на педализировании свойств, заложенных уже в самой ситуации

'конной (в частности, верховой) езды' - в каком-то смысле скачет действительно конь, а всадник неподвижно господствует над его движением, ср. красноречивое обнажение этого соотношения в

(49) *Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого кря.....*

/III:134/

Поэтому есть основания все эти конные сцены рассматривать как еще одну разновидность мотива 'превосходительный покой', - с той разве оговоркой, что в них полностью отсутствует момент 'неблагоприятных обстоятельств' и 'освобождения' от них. 'Покой' при этом КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как 'пассивность, неподвижность' и 'отчужденность точки зрения', а 'превосходительность' - как 'верх' (при езде верхом) и 'господство' над движением (при езде как верхом, так и в экипаже). 23

Таково далеко не исчерпывающее описание одного из инвариантных мотивов Пушкина, предпринятое нами с двоякой целью. Во-первых, - с чисто дескриптивной: мы стремились к по возможности точному и адекватному портретированию фрагмента пушкинского поэтического мира. Во-вторых, - с более широкой теоретической целью: поставить - на примере данного $M_{инв}$ - саму проблему описания такого объекта, как отдельный инвариантный мотив автора.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мы, однако, сосредоточимся на пушкинской лирике, в основном, зрелого периода (после 1822 г.).
2. См. Предисловие, п.3 и passim.
3. Пример описания отдельного $M_{инв}$ (правда, более конкретного уровня, - мотива 'окна' у Пастернака) и соображения о принципах подобного описания см. в /36/; см. также Предисловие, п.4.

4. Многие из них читатель найдет в нумерованных формулах, рассматриваемых по ходу изложения.

5. О понятиях предметная сфера, т.е. сфера сообщения, того, о чем говорится (грубо говоря – изображаемой действительности), и орудийная сфера, т.е. сфера кода, того, с помощью чего говорится (грубо говоря – стиля), см. /22; 23/.

6. В терминах ПМ Пушкина это 'хронологическая смена изменчивых состояний победителя неизменными', т.е. также одна из форм 'перевеса неизменности'.

7. Правда, намеком дано пространственное соотношение 'верх/низ' – над; о роли элемента 'верх' в КОНКРЕТИЗАЦИИ 'превосходительного покоя' речь идет в пп. 5.1, 6.3.

8. Более слабый, а потому пограничный с 'превосходительным покоем', случай 'использования господства' – в финале "Обвала", где по ледяному своду над Терекон происходит 'движение' *И путник шел и влекся вол И своего верблюда вел Степной купец* /III: 97/). Оно, однако, никак не направлено против ревушего внизу Терека и вообще призвано иллюстрировать, прежде всего, 'прочность' (т.е. 'неизменность') свода, т.е. не столько 'движение', сколько его 'возможность'.

9. Впрочем, такое перекрестное СОВМЕЩЕНИЕ не столь уж уникальное явление в ПМ Пушкина – оно связано с общей установкой на амбивалентность, объективность, интерес к "проигрыванию" всех возможных комбинаций имеющихся признаков; укажем хотя бы на перекрестное наложение 'побед' в разных планах, упомянутое в п.3. Характерный случай перекрестного СОВМЕЩЕНИЯ может быть усмотрен в психологической зоне. "Нормальной" проекцией 'неизменности' здесь служит 'бесстрастие', а 'изменчивости' – 'страсть' (примеры очевидны). Но достаточно широко представлено и обратное – перекрестная проекция: 'ито страстей/свобода через равнодушие и отчужденность'; вспомним, например, (6) с характерным *их /страстей/ мятежной власти*, а также частое у Пушкина клише *раб страстей*. Во всех этих случаях на психологическую пару 'страсть/бесстрастие', где левый член представляет 'изменчивость', а правый 'неизменность', перекрестно наложена социальная пара 'неволя/свобода', где, наоборот, левый член представляет 'неизменность', а правый – 'изменчивость'. При этом позитивно оценивается правый член ('свобода равнодушия').

"Проигрывается" у Пушкина и вариант с противоположным распределением оценок того же перекрестного наложения – ср. ситуации типа

(i) позитивное подчинение страстям, гарантирующее покой и даже неприступность: *Стократ блажен, кто предан вере, Кто гладный ум угамонив, Покоится в сердечной неге... Но жалок тот, кто все предвидит, Чья не кружится голова...* /VI:94–95/; *С той поры, сгорев душою, Он /т.е. рыцарь бедный, влюбленный в пречистую деву/ на женщин не смотрел... С той поры стальной решетки /sic!/ Он с лица не подымал...* /III:161–162/.

10. О смехе как об агрессивно-отчужденной позиции см. Кестлер 1967.

11. О других мотивировках 'прияття смерти' в ПМ Пушкина см. /25:18сл./, /44/.

12. Такая подготовка "от противного" описывается в модели "Тема \leftarrow ПВ \rightarrow Текст" как действие ПВ ОТКАЗ (контрастная разновидность ПОДАЧИ), см. /16:41–90/, /23:226–227/, /22:46–47/.

13. 'Милость, милосердие' вообще один из характерных мотивов, связанных с комплексом 'превосходительного покоя'; см. ситуацию (44); ср. об этом мотиве Лютман 1962:16сл.

14. Отметим изысканное СОВМЕЩЕНИЕ 'верха', 'движения' и 'неподвижности' в таком "готовом предмете", как 'парение орла'.

15. Именно попытка "стяжать" его таким способом опровергается образами Сальери, Барона и царя Бориса, разительно сходных между собой (многочисленны почти буквальные совпадения реплик) и одинаково противопоставленных *счастливым праздным* – Моцарту, Альберту, Самозванцу. Пожалуй, единственный пример героя, успешно стяжавшего 'превосходительный покой', это Сильвио (еще один сальерист, противопоставленный своему моцартианцу – графу Б***). Он достигает совершенства в стрельбе путем упорных тренировок (ср. Сальери, приданшего *сухую беглость пальцам*), но в решающий момент отказывается использовать свое право на выстрел (... *Я видел твое смятение, твою робость;... с меня довольно / VIII:74/*) и тем самым достигает 'превосходительного покоя', так сказать, превращаясь из Сальери в Моцарта. Вспомним, что Барон, прокламирующий такой же отказ от использования своего могущества, в действительности действует репрессивно – аналогично медному всаднику в кульминации поэмы. Недаром "Повести Белкина" иногда трактуются как сознательная игра Пушкина с собственным ПМ и выворачивание его наизнанку.

Заметим, что в терминах нашего описания ПМ Пушкина 'рационализм, расчет, методичность' сальеристов естественно считать разновидностью таких начал, как 'неизменность, упорядоченность, мера'.

16. Более конкретные мотивировки 'добровольно-вынужденного отказа' опять-таки бывают разными: Татьяна отказывается из верности долгу и недоверия к Онегину; герой "Я вас любил..." – ради блага героини и из своего рода обидчивой гордости Дженни и Шенье – из чисто альтруистических чувств и благодаря вере в посмертную жизнь; и т.д.

17. Стоит обратить внимание на разительное сходство фрагментов (34), (35), обращенных к столь разным адресатам (соответственно Чаадаеву и кн. Юсупову). Не сводясь к 'неиспользованию' и его мотивировке, оно проявляется также в организации мизансцены (взгляд из комнаты за окно, ср. в (20) *из-за угла*), в мотивах насмешливой улыбки, невовлеченности в *толпу толпы*, и ряде других. Ясно, что дело здесь не в свойствах адресатов, а в инвариантах поэтического мира автора, – так же как при сходном изображении любви в стихах к разным женщинам.

18. Если в "Кавказе" учитывать не только *тучи*, но и низвергающиеся сквозь них *водопады*, то этажей оказывается даже четыре. Что касается мотива (37) 'выход из-под гнета обстоятельств', то в финале стихотворения он проведен совершенно недвусмысленно – речь заходит о *гроздах, теснящих Терек*; в отбращенных последних строках уже прямо говорится о *буйной вольности*, которую тяготят *закон, власть, чуждые силы* и т.п., метафорой чего и служит теснимый Терек.

19. *Вот и Арначай, сказал мне казак. Арначай! наша граница! Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. ...я... никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван; я все еще находился в России / VIII:463/.*

Заметим, что этот новеллистический провал – не что иное, как сюжетный способ манифестации 'модальности, оптативности, нереальности' ситуации 'превосходительного покоя'.

20. Существенное отличие (43) от (23)–(26) состоит, однако, в том, что в (23)–(26) нет расщепления героя на ипостаси и, соответственно, двойной 'превосходительный покой' не является там "разноэтажным" и "антагонистичным". В (43) применена схема "Y над X₁, X₂ над Y", а в (23)–(26) схема "X и Y над Z".

21. Ср. совершенно аналогичную перемену точки зрения с 1-го лица на 3-е в (41): *Я молю... к телу Дженни ты с в о е й ... следуй издали за н е й*.

22. Подробнее о 'превосходительном покое' и выразительной технике в "Я вас любил..." см. /25;29;35/.

23. Еще одна оговорка: 'неиспользование превосходства' выражено в сценах 'конной езды' очень слабо - человек все-таки едет, хотя и, так сказать, пассивно, не по своей воле.

О соотношении ситуаций 'конь и всадник' с мотивом 'превосходительного покоя' и об их выразительной структуре подробнее см. /28/.

А.К.ЖОЛКОВСКИЙ – Ю.К.ЩЕГЛОВ

ВЫРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ "ЗАТЕМНЕНИЕ"

И ЕЕ МЕСТО В ИНВАРИАНТНОЙ СТРУКТУРЕ ДЕТСКИХ РАССКАЗОВ Л.Н.ТОЛСТОГО

1. Постановка задачи.

1.1. Вводные замечания.

В сюжетных художественных произведениях различаются периоды действия и периоды покоя (говоря словами Б.В.Томашевского – динамические и статические мотивы: Томашевский 1927:189). В частности, при изображении разного рода процессов существенную роль играет четкая обрисовка как процесса в его развитии, так и его крайних точек: конца и начала, "пролога" и "результата". Не говоря уже о задачах создания "рамки" произведения, эти крайние точки важно выделить и рельефно подчеркнуть по крайней мере по двум причинам. Во-первых, часто бывает нужно сделать осязаемой их противоположность. Во-вторых, естественно, что эти статические моменты занимают в тексте гораздо меньше места, чем сам процесс, и потому рискуют на фоне последнего проиграть, получиться легковесными и мало-заметными. Это приводит к необходимости акцентировать начало и конец, показывать их выделенно и укрупненно, как-то "уравнивать" их по внушительности с процессом. При этом важно, чтобы разграниченные процесс и его крайние точки все же воспринимались не разрозненно, а как части одного целого. Неудивительно, что, постоянно сталкиваясь с подобной задачей, литература выработала определенную технику ее решения, сводимую к некоторому репертуару типовых способов.

В настоящей статье мы рассмотрим часть проблем, связанных с отграничением *конечного* состояния процесса – его *результата*. Многочисленны случаи, когда в равной мере необходимо и увлечь читателя нарастающей динамикой действия, и поразить его статической картиной наступившего состояния. Создание конструкций, сочетающих то и другое, может достигаться – проводя самое общее деление – двумя способами. Во-первых, можно распределить восприятие процесса и восприятие результата между двумя различными точками зрения. Во-вторых, можно дать оба восприятия в рамках одной и той же точки зрения.

Иллюстрацией *первого* способа может служить эпизод съедения спутниками Одиссея священных коров Гелиоса в XII песни "Одиссеи". Это решающее для хода действия событие изображено следующим образом:

(1) спутники Одиссея некоторое время обсуждают возможность съедения запретных животных, наконец, решаются, закалывают их, жарят и едят. Проснувшийся Одиссей слышит запах жареного и мгновенно понимает, в чем дело; затем его глазам представляется эффектная картина: останки съеденных быков корчатся и жалобно мычат.

Здесь читатель следует за исполнителями действия и воспринимает его как НАРАСТАНИЕ; после этого, встав на точку зрения Одиссея, он получает возможность увидеть результат роковой акции "одним разом", во всей его неожиданности и завершенности.

Распространенным способом сочетания двух точек зрения является типовая сюжетная конструкция "Задержка в осмыслении", заключающаяся в том, что читатель (а также, возможно, и какие-то участники действия) видит процесс в его истинном значении с самого начала (или вообще с какого-то более или менее раннего момента), тогда как определенный персонаж (персонажи) долго не понимает и неправильно истолковывает происходящее¹. Это неправильное понимание событий может продолжаться до некоторого момента в развитии действия или до самого его конца. Если налицо последний случай и "озарение" для заблуждающегося персонажа наступает внезапно, то перед нами как раз то, что нас интересует, - сочетание постепенности процесса с мгновенностью результата в рамках двух разных точек зрения. Пример такой "Задержки в осмыслении" - известная баллада Гете "Лесной царь":

(2) отец, едущий с сыном на руках через лес, получает неоднократные предупреждения об угрожающей сыну опасности, но истолковывает их успокоительно; доехав, он обнаруживает, что ребенок мертв.

Второй способ (с одной точкой зрения) состоит в том, что результат в его статичности отделен от процесса, но и то и другое воспринимается последовательно одним и тем же лицом, с точкой зрения которого совпадает точка зрения читателя. Пример находим в "Федре" Расина (V, 6):

(3) вестник (Терамен) рассказывает о том, как он был свидетелем гибели Ипполита: сначала он наблюдал бег и крушение колесницы издали, а затем, подбежав, увидел распростертое тело и выслушал последние слова Ипполита.

Иногда автор идет дальше и помещает результат в начале повествования, а затем уже приступает к изображению приведшего к нему процесса. Такова "Смерть Ивана Ильича" Толстого.

В обоих примерах заключительное состояние отграничивается от действия без помощи каких-либо перерывов в связности. Читатель видит и то и другое, не переживая никакого периода неопределенности, и наступление результата не связано с неожиданностью или удовлетворением накопившегося любопытства. В первом

случае выделение статичного результата достигнуто простым укрупнением плана, во втором – временной перестановкой.

Однако в пределах одной точки зрения имеется и другая возможность отделения процесса от наступившего состояния. Очень часто наблюдается следующий подход к демонстрации финального состояния: на кульминационном участке развития сцена закрывается от персонажей и читателя некой завесой, после устранения которой результат предстает в готовом и статичном виде.

Этот тип построения мы, – не уточняя пока что его свойств и функций, – будем называть *Затемнением*². Начнем с примеров.

1.2. Примеры Затемнения.

В трагедии Софокла "Эдип в Колоне" заключительная часть, посвященная концу Эдипа, содержит два Затемнения – (4а,б).

(4) (а) Эдип отправляется на место своей смерти, произнося монолог, в котором определенность указаний на предстоящую смерть нарастает от общего заявления о намерении умереть к прямому побуждению (*идем, сюда и т.п.*). После его ухода вступает хор, молящий богов о ниспослании Эдипу мира. Затем появляется вестник с кратким сообщением: *Эдип скончался.*

(б) Вестник далее подробно рассказывает о смерти Эдипа. Кульминационный момент: Эдип просит детей удалиться, они отходят, затем оборачиваются: Эдипа уже нет, а Фесей стоит заслонив глаза рукой, *как будто увидев некий ужас.*

С исчезновением героя с лица земли по воле богов связаны и два других ранних примера – (5) 'взятие Ромула на небо', (6) 'воскресение Христа'.

(5) ... когда Ромул /:../ производил смотр войску, внезапно с громом и грохотом поднялась буря, которая окутала царя густым облаком, скрыв его от глаз сходки, и с тех пор не было Ромула на земле. Когда же непроглядная мгла вновь сменилась мирным сиянием дня и обиды ужас, наконец, улегся, все римляне увидели царское кресло пустым. (Тит Ливий. "История от основания Рима", кн.1, гл. 16).

(6) В пятницу вечером тело Христа, снятое с креста, оставляют в склепе /гробе/, вход в который заваливают камнем, и удаляются. Затем, по прошествии субботы, приходят и обнаруживают, что камень отвален, тела нет, а присутствует некий божественный персонаж, сообщающий, что Христос воскрес.³

В "Вильгельме Телле" Шиллера (III,3) центральная сцена с выстрелом в яблоко, положенное на голову сына, построена следующим образом:

- (7) Наместник Гесслер велит Теллю стрелять в яблоко, и делаются все приготовления к выстрелу. Когда Телль уже целится, выступает Руденц и обличает жестокость Гесслера. Между ними завязывается спор, в разгар которого раздаются восклицания: *Яблоко упало!*; *Мальчик жив!*, а в авторской ремарке объясняется, что Телль выстрелил, когда всеобщее внимание было обращено на спорящих.

В начале VI гл. "Евгения Онегина" Затемнение предшествует показу первого снега:

- (8) *Зима ждала, ждала природа. Снег выпал только в январе /.../ Проснувшись рано, В окно увидела Татьяна Поутру побелевший двор...*

В "Капитанской дочке" гл. IV ("Поединок" - между Гриневым-рассказчиком и Швабриным) заканчивается следующим образом:

- (9) *... Долго мы не могли сделать друг другу никакого вреда; наконец, приметя, что Швабрин ослабевает, я стал с живостью на него наступать и загнал его почти в самую реку. Вдруг услышал я свое имя, громко произнесенное. Я оглянулся, и увидел Савельича, сбегавшего ко мне по нагорной тропинке... В это самое время меня сильно кольнуло в грудь поперек правого плеча; я упал и лишился чувств.*

В сцене дуэли Печорина и Грушницкого ("Герой нашего времени" Лермонтова) после длительных приготовлений к выстрелу Печорина, которые перемежаются рядом ретардаций, наступает кульминация:

- (10) *Я выстрелил... Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было.*

В "Письмах из Испании" Мериме описывается повешение преступника:

- (11) Палач набрасывает осужденному петлю на шею, монах призывает публику помолиться за душу грешника, нежный голос за спиной рассказчика говорит *Аминь!*; рассказчик оглядывается и видит хорошенькую девушку: *Она с большим вниманием смотрела в сторону виселицы. Я повернул глаза туда же: монах спускался по сходням, осужденный висел в воздухе, на плечах у него был палач, а его прислужник тянул жертву за ноги (письмо II).*

В одном приключенческом рассказе также описывается повешение; совершается оно несколько неожиданным образом:

- (12) В решающий момент исполнители казни оказываются отвлечены внезапным происшествием и уходят, оставив осужденного с петлей на шее; вернувшись, они обнаруживают, что он уже повешен - подпорку выбила собака, давно враждовавшая с ним.

В "Королеве Марго" Дюма (гл.49 "Книга о псовой охоте") за Затемнением скрывается еще более неожиданный поворот событий:

- (13) Д'Алансон, по указанию Екатерины Медичи оставив в комнате Генриха книгу с отравленными страницами, уходит к себе. Слыша, что кто-то вошел в комнату Генриха, Д'Алансон представляет себе, как Генрих сжывая палец листает книгу. Но затем он выходит в коридор и видит, что Генрих только теперь входит к себе. Д'Алансон снова представляет себе чтение книги Генрихом. В волнении он отправляется к своему брату королю Карлу, которого застаёт погруженным в какое-то занятие, как постепенно выясняется - в чтение той самой книги. Карл препятствует попыткам забрать у него книгу и продолжает ее читать (листая, сжывая и т.п.) и говорит: *"Я читаю, то есть прямо-таки похираю /dévore/ уже пятидесятую страницу"*. - *"Он уже двадцать пять раз отведал яда, - подумал Франсуа. - Мой брат мертв"*.

В очерке А.К.Толстого "Два дня в киргизской степи" описывается охота на сайгаков. Первого рассказчик спугивает, по второму промахивается и тот ложится невдалеке. Третий выстрел дается с Затемнением.

- (14) *Я прицелился в шею и, удержав дыхание, тронул шнеллер. Сначала ничего нельзя было различить за дымом, но, когда я встал и посмотрел вокруг, сайгака нигде не было. Я побежал вперед, и кто опишет мою радость, когда он представился моим глазам, лежащий с простреленною шеей: я попал как раз куда целил!*

В финале повести Дж.Стейнбека "Жемчужина" герои решают "похоронить" источник раздора и выбрасывают жемчужину в море. Исчезновение жемчужины дается в несколько этапов:

- (15) Сначала Кино и Хуана решают выбросить жемчужину, затем спорят о том, кто это сделает, затем Кино ее кидает, она летит, шлепается в воду, идет ко дну, ложится на дно. После этого наступает Затемнение: краб, скользнувший мимо нее, поднял за собой маленькое облако песка, и когда оно рассеялось, жемчужинки не было.

В "Золотом теленке" Ильфа и Петрова (гл.12) поимка мнимо-слепого Паниковского после его саморазоблачения строится в виде такой последовательности:

- (16) Появляется автобус - Паниковский срывает очки и оказывается зрячим - увидев это, Корейко кричит *"Ворюга!"* - и далее: *Все заволочло синим дымом, автобус покатило дальше, и, когда бензиновая завеса разодралась, Балаганов увидел, что Паниковский окружен небольшой толпой граждан /.../ Одно ухо его было таким рубиновым, что, вероятно, светило бы в темноте...*

В одной современной советской повести испытывается новый вид снаряда.

- (17) *Снаряд, не разорвавшись, застревает в мишени, и два участника испытаний (Скворцов и Теткин) идут обезвредить его. Когда они подходят к мишени, раздается взрыв. Поднимается черное облако; по мере того, как оно рассеивается, остальным становится видно, что Скворцов стоит на коленях, а Теткин лежит. К ним подбегают; на рубашке Теткина растекалось красное страшное пятно, он некоторое время лежит неподвижно, затем отпускает острогу. Он лишь легко ранен. (И Грекова. "На испытаниях". Новый мир 1967, № 7, стр. 102-103).*

Ниже, после того, как более детально определим понятие Затемнения и существенные свойства этой конструкции, речь пойдет о ее применении в небольшой группе сходных между собой детских рассказов Льва Толстого (см. пп.3,4). Пока что отметим, что Толстой, бесспорный мастер сюжетного построения, охотно использовал технику Затемнения – как во "взрослых" вещах, так и во многих детских рассказах (помимо небольшой группы, рассматриваемой в настоящей статье). Так, в известной сцене из "Войны и мира", где Долохов на пари пьет ром, сидя на подоконнике ногами наружу, за длительным нарастанием напряжения (заключается пари – Долохов садится на окно – его отговаривают – он подносит бутылку ко рту – зрители выказывают признаки волнения – Долохов пьет – делает неосторожное движение...) следует завеса:

- (18) *Пьер закрыл глаза и сказал себе, что никогда уже не откроет их. Вдруг он почувствовал, что все вокруг зашевелилось. Он взглянул: Долохов стоял на подоконнике, лицо его было бледно и весело. – "Пуста!" (т. I, ч. 1, гл. VI).*

В другой сцене, также связанной с Пьером и Долоховым, – сцене их дуэли – Затемнение применяется даже дважды, по числу выстрелов – (19а,б):

- (19) (а) *Пьер вздрогнул от своего выстрела /.../ и остановился. Дым, особенно густой от тумана, помешал ему видеть в первое мгновение; но другого выстрела, которого он ждал, не последовало. Только слышны были торопливые шаги Долохова, и из-за дыма показалась его фигура. Одной рукой он держался за левый бок, другой схватил опущенный пистолет. Далее раненый Долохов падает. Пьер бежит к нему. Долохов требует, чтобы Пьер стал к барьеру, и целится.*

(б) *Декисов, Ростов и Несвицкий /секунданты – А.Ж. Ю.Щ./ зашумривались. В одно и то же время они услышали выстрел и злой крик Долохова – Мимо! (т. II, ч. 1., гл. V).*

Дважды применено Затемнение в коротеньком детском рассказе "Птичка" – в

эпизодах поимки и смерти птички.

(20) (а) Достал Сережа семя, насыпал на дощечку и выставил сетку в сад. И все стоял, ждал, что птички прилетят. Но птицы его боялись и не летели на сетку. Пошел Сережа обедать и сетку оставил. Поглядел после обеда, сетка захлопнулась, и под сеткой бьется птичка.

(б) В дальнейшем птичка ударяется о стекло, падает, тяжело дышит и т.п. Сережа не отходит от клетки и следит за чижиком. Ложась спать, он продолжает думать о чижике. Утром, когда Сережа подошел к клетке, он увидел, что чижик уже лежит на спинке, поджал лапки и заостенел.

1.3. Цели и план описания.

Структурное сходство сюжетных положений (4) – (20) очевидно – несмотря на разнообразие как участников действия (боги, герои, цари, преступники, дуэлянты, военные инженеры, ..., собака, сайгак, птичка, краб) и самих событий (взятие на небо, повешение, стрельба, ...), так и конструктивных решений, в частности: способов создания завесы (облако, дым от выстрела или от машины, закрывание глаз, отворачивание, уход, сон, ...); наличия за завесой некоего поворота в событиях; и т.п. Возникает, однако, вопрос: представляют ли ситуации (4) – (20) (и другие им подобные) единый объект описания, и если да, то как могло бы выглядеть такое описание?

Естественным и традиционным объектом литературоведческих исследований является отдельное произведение или группа произведений. В модели "Тема $\xleftrightarrow{\text{ПВ}}$ Текст" (см. Предисловие), в рамках которой будет вестись дальнейшее изложение, описание таких объектов получает вид *вывода соответствующего текста* (или текстов) из *темы* на основе *приемов выразительности (ПВ)*. Иначе говоря, оно предстает в виде иерархической конструкции, состоящей из единиц разной степени абстрактности и тематической определенности. В частности, при описании группы сходных текстов (например, одного автора) особый интерес представляет фиксация участков *вывода*, инвариантных для всех этих текстов; так эксплицируется понятие *постоянных, или инвариантных, мотивов, характеризующих поэтический мир (ПМ)* данного автора.

Наряду с целыми художественными произведениями законным – с точки зрения данной модели – объектом описания являются и те абстрактные сущности, которые участвуют в подобных описаниях-выводах, – в частности, отдельный инвариантный мотив какого-либо автора⁴, а также элементарные ПВ и их комбинации, применяемые в более широком круге выразительных построений⁵. Желательно, однако, рассматривать эти сущности в перспективе соответствующей системы единиц. Для выразительных конструкций типа той, которая интересует нас в данном случае, ре-

левантными перспективами являются следующие две:

(i) вся система ПВ и их комбинаций, образующая метаязык описания выразительной структуры художественных текстов /так сказать, "парадигматический" контекст Затемнения/;

(ii) структуры (в форме выводов) тех конкретных текстов и групп текстов, в которых систематически применяется Затемнение /"синтагматический" контекст/.

Далее. Важнейший аспект описания как целостных художественных структур, так и отдельных мотивов и конструкций – указание того круга текстов, которым они соответствуют. С этим связан и другой существенный вопрос – несут ли рассматриваемые единицы *содержательные функции*, КОНКРЕТИЗИРУЯ те или иные тематические элементы (например, важные для автора ценностные установки), или играют *сугубо выразительную роль*. Примером объектов второго типа являются элементарные ПВ, характерные для литературы в целом и служащие, в общем случае, лишь повышению выразительности построения. Однако большинство объектов, в частности, инвариантные мотивы разной степени абстрактности, носят смешанный характер, представляя собой результаты обработки тематических элементов приемами выразительности; при этом они могут быть более или менее специфичны для отдельных авторов, целых литературных школ и т.д. Да и чисто выразительные конструкции могут в рамках индивидуальных поэтических систем получать строго фиксированное место и нагружаться вполне определенными тематическими функциями, специфическими для данного ПМ.

План дальнейшего изложения следующий. Сначала мы рассмотрим Затемнение, на материале примеров (4) – (20), в парадигматическом контексте литературных приемов вообще (п.2). В качестве одного из возможных синтагматических контекстов Затемнения мы привлечем инвариантную тематико-выразительную структуру группы детских рассказов Льва Толстого (п.3), после чего и покажем специфическую роль Затемнения в рамках этой тематически и выразительно очень определенной системы (п.4).

2. Затемнение как выразительная конструкция.

2.1. Место Затемнения в ряду других способов ПОДАЧИ.

Затемнение принадлежит к разновидностям ПОДАЧИ,⁶ т.е. говоря очень грубо, к сфере ПВ, ориентированных на временную, в частности, сюжетную последовательность и на создание существенных черт ситуации на глазах у читателя. Точнее, Затемнение это частный случай ретардации – перебивки цепи элементов, постепенно (как правило, с НАРАСТАНИЕМ напряжения) приближающих наступление некоторого важного X-а той или иной формой нехватки ожидаемого X-а и информации о нем. Движение к X-у может представлять собой либо прогрессивные ПРЕДВЕСТИЯ, либо

ОТКАЗЫ к X-у, либо элементы ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, СОВМЕЩАЮЩЕГО одновременно ПРЕДВ и ОТК; в свою очередь, нехватка может выражаться в ПРЕПОДНЕСЕНИИ или ОТКАЗЕ, в частности по линии сведений об X-е, внимания к X-у и т.п.

Типы ретардаций очень разнообразны. В частности, действие, устремляющееся к кульминации, может перебиваться материалом другой сюжетной линии ("А в это время..."; в орудийной сфере этому обычно соответствует переход к новой главе) или вставными новеллами. Без обращения к другому материалу действие может задерживаться перипетиями, растянутыми монологами или нагнетанием длинного ряда ПРЕДВЕСТИЙ, казалось бы, приближающих развязку, но фактически создающих эффект топтания на месте.

Затемнение - разновидность ретардации, часто применяемая в кульминационной точке действия перед предъявлением окончательного результата событий (ср. сказанное в конце п.1.1.). Оно строится на СОВМЕЩЕНИИ НАРАСТАНИЯ с ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ: важное финальное состояние подается одновременно и как высшая точка в постепенном НАРАСТАНИИ (интереса к этому состоянию и реальной близости к нему) и как нечто мгновенно появляющееся на подготовленном для него "пустом месте". СОВМЕЩЕНИЕМ двух этих противоположных требований служат ситуации, в которых момент перехода от заключительной стадии НАРАСТАНИЯ развития событий к их финалу закрывается от наблюдателя (читателя, персонажа) некоторой завесой.⁷ Благодаря такому построению НАРАСТАНИЕ интереса продолжается в виде напряженного ожидания ("что будет?", "чем кончится?"), а ПРЕПОДНЕСЕНИЕ реализуется четким разграничением готового результата и предшествующего "нуля". Одновременно, поскольку результат предстает резко отграниченным, создается возможность его эффективного КОНТРАСТНОГО противоположения начальному моменту НАРАСТАНИЯ.

2.2. Свойства и разновидности Затемнения.

Чтобы сделать многочисленные конкретные случаи Затемнения сколько-нибудь сравнимыми и обозримыми, естественно ввести для них единообразный способ описания. Мы будем исходить из того, что Затемнение включает три отрезка: I (начальный: до завесы), II (средний: завесу) и III (конечный: результат)⁸. Из характеристик этих отрезков и будет складываться описание каждого данного случая Затемнения. Каждый отрезок характеризуется по ряду признаков. Некоторые из них релевантны более чем для одного отрезка: так, признак "Состав и протяженность" является общим для всех трех отрезков, а "Роль в подготовке результата" - для первых двух. При этом с помощью одних признаков эти отрезки характеризуются по отдельности (например, "Состав и протяженность"), другие же характеризуют их по отношению друг к другу, и прежде всего к основному из них - результату ("Роль в подготовке...").

I. Начальный отрезок (до завесы)

I.1. *Состав и протяженность*. Применительно к начальному отрезку могут быть констатированы два значения этого признака.

I.1.A. *Начальный отрезок краток, элементарен, тяготеет к "точечности"*. Этот "немаркированный" случай представлен в: (5); (8); (9); (19б), если выстрел Долохова рассматривать изолированно от дуэли в целом (т.е. от (19а)).

I.1.B. *Начальный отрезок является более или менее протяженным*. Этот "классический" случай имеет место во всех остальных примерах.

Хотя иногда границу между 'точечностью' и 'протяженностью' провести бывает затруднительно как, например, в (16), крайние случаи не вызывают сомнений; ср., с одной стороны, (5), где смотр войска занимает не больше места, чем последующая завеса, и (13), где многочисленные перипетии происходят как раз за завесой, а с другой, - (10) и (19а) с их длительными приготовлениями к дуэли, (14) с трехкратными попытками на начальном отрезке, а также оба примера из "Птички" (20а,б).

I.2. *Роль в подготовке результата (= отношение к отрезку III)*. Результат, открывавшийся при снятии завесы, может соответствовать направлению развития, заданному в I отрезке, или же неожиданно оказаться противоположным ему. Соответственно, данный признак начального отрезка принимает два типовых значения, основанных одно на технике ПРЕДВЕСТИЯ, а другое - ОТКАЗА. Каждое из этих значений включает ряд подтипов - в зависимости от протяженности начального отрезка (т.е. от значения признака I.1), а также в зависимости от того, на каком уровне конкретности рассматривать развитие событий, в частности, исход (отрезок III)

I.2.A. *Начальный отрезок - точечное прогрессивное ПРЕДВЕСТИЕ* (в случае I.1.A) или *цепь ПРЕДВЕСТИЙ*, *длительное НАРАСТАНИЕ* (в случае I.1.B) по отношению к конечному отрезку.

I.2.B. *Начальный отрезок - ОТКАЗ* (обычно - в случае I.1.A) или *ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ* (обычно - в случае I.1.B) по отношению к конечному отрезку (иными словами, последний вводится с помощью ВН-ПОВ).

Проиллюстрируем значения I.2.A и I.2.B на трех уровнях конкретности разворачивающихся событий.

(а) Уровень 'исхода вообще'.

А. На этом уровне Затемнение, как правило, прерывает развитие действия в момент, когда ожидается наступление важного финального состояния. В этом абстрактном смысле весь *ход событий* представляет собой ПРЕДВЕСТИЕ, - а чаще всего, длительное НАРАСТАНИЕ, - к *результату*. Таково подавляющее большинство приведенных примеров.

Б. Однако иногда важный результат, обнаруживающийся после снятия завесы, бывает не подготовлен никаким видимым предыдущим развитием, ср., например, ситуацию (5) со взятием Ромула на небо. Иначе говоря, по линии 'ожидание/неожидание дальнейшего развития событий вообще' имеет место явный ОТКАЗ⁹. Особенно эффектными оказываются ОТКАЗ и неожиданность в (6) (в тех трех Евангелиях, где о предсказанном воскресении вспоминают лишь *post factum*), поскольку состояние, достигнутое перед Затемнением, само уже носит характер окончательного результата, чем подчеркивается, что никакого нового процесса не предвидится: Иисус распят, умер, снят с креста, лежит во гробе. Соответственно, новый поворот приобретает черты конструкции "Утрата достигнутого", или "Обретение утраченного" см. /16:64сл./¹⁰.

(6) Уровень 'круга вероятных исходов'.

А. Чаще всего результат, наступающий в III отрезке, не выходит за пределы того круга возможностей, которых можно ожидать, исходя из развития событий на I отрезке. Таким образом, на этом уровне в качестве ПРЕДВ можно рассматривать и такие начальные отрезки, где результат предсказывается далеко не с полной определенностью. Например, в (7): Телль мог не стрелять, вообще промахнуться, попасть в яблоко или сына.

Б. Если исключить случаи, когда неожиданным является самый факт дальнейшего развития событий (случай, рассмотренный в I.2.Б (а)), то чистым примером выхода за пределы круга ожидаемых исходов может служить, пожалуй, только (13), где оказывается не только, что Генрих избежал отравления (исход, хотя и неожиданный по признаку (в)), см. ниже, но входящий в круг вероятных исходов), но и что отравленным оказался Карл, чего менее всего можно было ожидать.

(в) Уровень 'исхода во всей его конкретности'.

Это тот уровень, на котором обычно рассматриваются соотношения типа ПРЕДВ и ОТК между фазами сюжета. Ожидание, что в III наступит некоторый вполне определенный результат, возникает на начальном I отрезке благодаря тому, что либо события в I направлены к некоторой единственной цели, либо, если они (как, например, дуэль) могут иметь несколько равновероятных исходов, изложение ведется так, что выделяется некий один, более ожидаемый результат.

А. ПРЕДВ или НАР к определенному результату представлено в: (4а,б); том варианте (6) (от Матфея), где перед Затемнением напоминает о возможности воскресения или похищения тела учениками с целью имитировать воскресение; (5); (8), где результат точно соответствует ожиданиям, хотя в его осуществлении и принимает участие неожиданный фактор (собака, сыгравшая роль палача)¹¹; (11); (12); (20а).

Б. ОТК или ОТК-ДВ к определенному результату, то есть наступление резуль-

тата, противоположного ожидаемому, имеет в: (6) в том варианте, где, для того чтобы предотвратить исчезновение тела, у гроба выставляется стража, однако тела тем не менее не обнаруживается; (7), где два наиболее вероятных исхода – отмена испытания или смерть мальчика, а неожиданный реальный результат – удачный выстрел; (9), где перед завесой счастье складывается в пользу Гринева, а не Швабрина; (17), (19), где против ожиданий все находившиеся "под боем" герои остаются в живых; (20а), где мальчик уходит, отчаявшись в поимке птички.

Возможны, разумеется, пограничные и сложные случаи, на которых мы не будем, однако, задерживаться. Заметим только, что поскольку, с одной стороны, конструкция ВН-ПОВ, как правило, строится на СОВМЕЩЕНИИ ПРЕДВ и ОТК к окончательному результату, а с другой – признаки (а) – (в) относятся к разным уровням абстракции, то многочисленны СОВМЕЩЕНИЯ значений А и Б рассматриваемого признака. Таковы случаи с ожиданием в (6) исчезновения тела Христа (ПРЕДВ, т.е. I.2.A) и выставлением стражи (ОТК, т.е. I.2.B) в (6); с надеждой на счастливый исход (ПРЕДВ, т.е. I.2.A) и опасениями за жизнь мальчика (ОТК, т.е. I.2.B) в (7) и т.п.; не говоря уже о том, что ожидание результата на уровне 'событий вообще' (ПРЕДВ) накладывается на все случаи неожиданности конкретного исхода или круга исходов (ОТК) (см. примеры в I.2.B (б, в)).

II. Средний отрезок (завеса)

II.1. *Состав и протяженность.* В качестве значений этого признака можно было бы взять такие, которые были бы полностью аналогичны его значениям для начального I отрезка ('точность/протяженность'). Однако для II отрезка существенен не столько этот чисто количественный аспект признака, сколько качественный – противопоставление 'односоставности/неодносоставности' завесы. (Разумеется, оба аспекта теоретически независимы друг от друга, хотя практически 'неодносоставность' естественно коррелирует с 'протяженностью'.)

II.1.A. *Односоставность.* Завеса представляет собой некий элементарный сплошной "кусочек". Примеры в: (4)–(12), (15), (16), (19а, б), (20а, б).

II.1.B. *Неодносоставность.* Завеса продлена путем пристройки к основной ее части каких-то дальнейших неопределенностей. Так, двухчастная завеса имеет место в (13): сначала д'Алансон дважды (с перерывом на выход в коридор) прислушивается к происходящему за стеной, а затем идет в комнату Карла, где начинается неопределенность относительно того, чем последний занят, снимаемая лишь очень постепенно. Другие примеры – в: (14) – сначала мешал дым, но и затем *сайгака* нигде не было; (17) – дым рассеивается, но неясно, что с лежащим Теткиным – убит или ранен; (18) – глаза Пьера еще закрыты, но уже ясно, что что-то произошло, т.к. *все вокруг зашевелилось* (кстати, этот второй этап Затемнения отлича-

ется от первого частичной проницаемостью завесы, ср. ниже, II.2.Б).

II.2. Роль в подготовке результата (= отношение к отрезку III).

II.2.А. Средний отрезок слушат ПЕРЕПОДНЕСЕНИЕМ конечного отрезка, представляя собой "нуль" информации о происходящем за завесой, то есть "пустое место", на котором затем и подается результат. Этот случай представлен в (4)-(6); (8)-(10); (14)-(17); (19б).

II.2.Б. Средний отрезок слушат ПРЕДВЕСТИЕМ конечного отрезка. Есть три типа случаев, когда завеса может играть эту роль.

(а) Она частично проницаема для читателя и персонажей, которые получают отрывочную информацию о происходящем и при этом не ошибаются в ее истолковании; строго говоря, роль ПРЕДВ играет здесь не сама завеса, а скрытый за ней отрезок происходящих событий.

(б) В тех случаях, где результат имеет вид 'пустоты', в качестве символического ПРЕДВЕСТИЯ последней может рассматриваться сама завеса: тот временный "нуль" информации, которым по определению является завеса, переходит, после ее снятия, в постоянный. В результате налицо СОГЛАСОВАНИЕ завесы с результатом, и притом не материальное или причинное (каким бывает ее СОГЛАСОВАНИЕ с I отрезком, см. ниже II.3.Б), но чисто внешнее, символическое и метафорическое.

(в) Сама завеса материально, причинно СОГЛАСОВАНА (или СОВМЕЩЕНА) с последующим результатом, образуя его каузальное ПРЕДВЕСТИЕ.

Примерами случая (а) могут служить: (16а), где ПРЕДВЕСТИЕМ неслетельного исхода являются шаги Долохова, слышимые из-за завесы; и (18), где завеса также проницаема для слуха (все зашевелилось - ПРЕДВ благополучного исхода).

"Символический" тип (б) представлен в основном в мифологических сюжетах, в частности, со взятием героя на небо. Таковы примеры (4), (5), (6); мифологический колорит отличает и "Жемчужину" Стейнбека (15). Пример сугубо светского применения этого типа ПРЕДВ - дуэль в "Герое нашего времени" (10)¹².

"Каузальный" тип (в) представлен в наших примерах дуэлью Гринева со Швабриным (9), где завеса внешне сходна с (7) (рассказчик отворачивается), но глубоко отлична по существу, поскольку рассказчик одновременно является героем и отвлечение его внимания приводит к результату (его ранят).

II.2.В. Средний отрезок образует ОТКАЗ или ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ по отношению к конечному отрезку. Это наблюдается в двух типах случаев.

(а) При частичной проницаемости завесы (ср. выше II.2.Б (а)), - если происходящее за нею истолковывается противоположно действительности;

(б) Когда завеса отвлекает внимание читателя на себя самое, на время погашая интерес к происходящему за ней.

В случае (а) имеем ОТК или ОТК-ДВ (и фактически всегда ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ)

по линии 'ожидаемый исход/действительный исход'; в случае (б) - ОТК по линии 'невнимание, неожиданное результата/наступление результата'¹³.

Случай (а) представлен примером (13): д'Алансон, во-первых, слышит шаги в коридоре и в комнате Генриха, где он оставил книгу, и, во-вторых, представляет себе в деталях процесс ее листания, движение пальца от отравленных страниц к рту и т.д., причем это подчеркнуто ПОВТОРЕНИЕМ¹⁴. Однако, в противоположность предположениям д'Алансона, отравленным оказывается не Генрих, а Карл.

Случай (б) представлен в: (7), где внимание действующих лиц и зрителей приковывается к спору Руденца с Гесслером¹⁵; (11), где внимание рассказчика и читателя переключается на хорошенькую девушку; (19); в той части (13), где д'Алансон решает отвлечься от наблюдения за комнатой Генриха и идет к Карлу.

По аналогии с II.2.Б (в) имеет смысл ввести подтип (в) рассматриваемого значения II.3.В: ≈ 'завеса - каузальный ОТК или ОТК-ДВ к III', т.е. 'завеса безуспешно пытается противодействовать наступлению результата'. В нашем общелитературном материале такого случая не встретилось, однако, как мы увидим ниже (п.4.3), как раз он представлен в детских рассказах Толстого.

II.3. Связь с I отрезком.

II.3.А. *Отсутствие СОГЛАСОВАНИЯ II с I.* Завеса строится из какого-то постороннего, "нового" материала, не относящегося к линии основного действия, и, в частности, не фигурировавшего в предыдущем отрезке. Завеса как бы приносится со стороны. Это имеет место в: (5), где Ромула скрывает внезапные буря и облако; (9), где Савельич прибегает со стороны¹⁶; (12), где персонажей также отвлекает другое событие.

II.3.Б. *Согласование II с I.* Завеса строится из материала, принадлежащего к линии основного действия, в частности, фигурирующего в начальном отрезке, т.е. происходит СОГЛАСОВАНИЕ завесы с предыдущим ходом событий. Это имеет место в: (4) - хор в (4а) и дети Эдипа в (4б) явно принадлежат к линии, связанной с Эдипом; (6) - камень, уход на субботу, т.е. на время праздника; (7) - Руденц это один из защитников Телля; (10), (14), (17), (19а) - дым от выстрелов и взрывов; (11) - девушка, привлекающая внимание рассказчика, тоже наблюдает за казнью (впрочем, этот случай можно считать пограничным); (13) - д'Алансон сам прячется за несколькими стенами от комнаты Генриха, чтобы не быть обнаруженным; (16) - завесой служит дым от автобуса, участвующего в разоблачении Паниковского; (18) и (19б) - персонажи замуриваются в порядке реакции на происходящее.

Промежуточное положение между А и Б занимают такие неспецифические для какой-либо определенной линии действия завесы, как уход на обед или сон в (8) и (20а,б), а также краб в (15), который, с одной стороны, естественно вписывается в подводный ландшафт (Б?), а с другой - заранее не предполагался в качестве

ве участника событий (А?); то же верно и для девушки в (11) (см. замечания выше). Особо укажем на "орудийную" завесу в (6), создаваемую членением на главы. Оно накладывается – во всех четырех Евангелиях – на двойную "предметную" завесу – на камень и на уход Марии Магдалины от гроба Христова на время субботы. Эту "орудийную" завесу можно, конечно, считать посторонней (А?); с другой стороны, она мотивирована естественным СОГЛ с "предметной" завесой – уходом на субботу и перерывом в действии (Б?).

III. Конечный отрезок (результат)

III.1. Состав и протяженность.

III.1.A. *Мгновенность, точечность, "одноударность"*. В соответствии с основной функцией Затемнения – отделять постепенный показ процесса от "разовой" демонстрации результата – последний не должен растягиваться. Действительно, в большинстве примеров результат предстает перед глазами участников и читателя быстро и полностью, см. (4), (5), (7)–(12), (14)–(16), (17)–(20).

III.1.B. *Постепенность*. Иногда, однако, результат может демонстрироваться постепенно. Существенно лишь, чтобы сам его характер однозначно выяснился в первый же момент; полная же его картина может даваться с количественным УВЕЛИЧЕНИЕМ, а также с применением приемов ПОДАЧИ (НАРАСТАНИЯ, ПРЕДВЕСТИЯ и т.д.). С такой техникой развертывания результата мы сталкивались в одном из примеров, где он выделяется без помощи Затемнения – это восприятие Одиссея в (1): сначала дается ощущение запаха и полное понимание того, что произошло, затем – визуальное восприятие совершившегося. Следует отличать подобный "информационно мгновенный, но изобразительно постепенный" результат от тех случаев, когда результат оказывается подготовлен ПРЕДВЕСТИЯМИ, вводившимися еще на I и II этапах и потому не вполне неожидан (см. выше I.2.A, II.2.B).

"Продленный" показ результата представлен в: (6), (13), (16), (17).

III.2. *Дополнительное подчеркивание*. Будучи выделен посредством Затемнения, результат может дополнительно подчеркиваться с применением позиционного УВЕЛИЧЕНИЯ, КОНТРАСТА и других ПВ.

III.2.A. *Без подчеркивания*. Этот немаркированный случай мы констатируем в большинстве примеров, хотя какие-то слабые степени дополнительного выделения результата в них, возможно, и имеют место.

III.2.B. *С подчеркиванием*. Начнем со случаев позиционного выделения (= УВЕЛИЧЕНИЯ) результата. Оно может достигаться, в частности, помещением результата в ту или иную зрительную "рамку". Такую роль играет рама окна в примерах из "Евгения Онегина" (8) и особенно из "Войны и мира" (18).

Применяются также некоторые подчеркивающие конфигурации, основанные на **КОНТРАСТЕ**. Например, 'пустота, отсутствие' объекта может подчеркиваться 'присутствием какого-то его атрибута', например, 'вместилища': плацаница в (6), кресло в (5). (Заметим, что кресло – одновременно и своего рода рамка¹⁷.)

Возможны и конструкции, **СОВМЕЩАЮЩИЕ** позиционное **УВЕЛ** с техникой **КОНТР**. Такова конфигурация "Один в центре внимания многих" (разновидность конструкции "Один – много", см. в п.3.3 подпункт 12), представленная в: (5), где глаза всех римлян обращены на пустое кресло Ромула; (7); (16) с Паниковским в центре внимания толпы. Другая аналогичная конструкция – "Сильный аффект по (внешне) недостаточному поводу" имеет место в (46), где случившееся с Эдипом подчеркнуто ужасом Тезея.

3. Синтагматический контекст Затемнения:

инвариантная структура детских рассказов Толстого.

В качестве характерного синтагматического контекста для Затемнения рассмотрим инвариантную структуру группы детских рассказов Л.Н.Толстого. Речь пойдет, в основном, о пяти рассказах (**ПР**); это *Котенок* (**К**), *Девочка и грибы* (**ДГ**), *Акула* (**А**), *Прижок* (**П**), *Два товарища* (**ДТ**). Их сюжеты¹⁸ очень сходны в тематическом и выразительном отношении; по многим признакам к ним примыкают также рассказы *Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза* (**КМР**), *Бешеная собака* (**БС**), *Что случилось с Булькой в Пятигорске* (**ЧСБ**).

Нетривиальный факт состоит в том, что **ПР** обнаруживают существенное тематико-выразительное сходство и со "взрослыми" произведениями Толстого. В терминах модели "Тема ↔ Текст", в частности, понятий *поэтического мира* (**ПМ**), составляющих его инвариантных мотивов ($M_{инв}$), локальной и инвариантной тем ($\theta_{лок}$, $\theta_{инв}$) структура **ПР** описывается следующим образом¹⁹.

3.1. Уровень тем.

Сначала формулируется наиболее общий инвариант ПМ Толстого – центральная $\theta_{Толст} = (21)$

(21) приятие жизни, ощущение магии природы, иррационализм, ориентация на "глубинное" и "основное".

Применением ряда ПВ – прежде всего **ВАРИИРОВАНИЕМ** через такие важнейшие аспекты бытия, как *онто-гносеологический* ("как бывает в жизни", см. (22), (24а)), *этико-аксиологический* ("что хорошо, что плохо", см. (23)) и *прагматический* ("как действовать", см. (24)), а также созданием или заострением **КОНТРАСТОВ** между положительными и отрицательными полюсами внутри каждого из аспектов – тема (21)

развертывается в $M_{инв}$ (22) - (24).

(22) *ход событий* ("как бывает в жизни"):

(а) являются типичными и подлинными - *непредвиденность переходов от плохого к хорошему, чреватость плохого хорошим и наоборот, а не - "гладкий", "логичный" ход событий;*

(б) типична и подлинна - *настиченность жизни мощными силами, ее "нешуточность", неподлинна - отключенность от источников мировой силы, игрушечность, тепличность, атрофированность, бесплодность.*

(23) *ценности*: простые, естественные, основные, божеские, духовные - подлинные, а искусственные, надуманные, условные, имущественные - ложны;

(24) *стратегия поведения с учетом и в духе законов жизни*:

(а) *познание*: постичь истину можно *интуицией*, а не рассуждением;

(б) *действие*:

(б') поступать следует *"глубинно"*, радикально, "на уровне" и в непосредственном соприкосновении с самими законами природы, при этом открывая и в себе глубинные ресурсы природных сил; бесполезно - действовать по-верхностно, паллиативно, отчужденно от сил природы как в окружающем мире, так и в самом себе;

(б'') следует *гибко сообразовываться* с переменчивостью, непредсказуемостью событий, а не держаться жестких, однажды принятых, условных правил;

(б''') часто оказываются успешными действия *методами самой природы*, воспроизводящие что-либо из ее "репертуара";

(в) следует действовать спонтанно, интуитивно, *полагаясь на благотворность естественного хода событий*, а не держаться за наличные позиции и имущество и рассчитывать на возможность полного вычисления всех факторов.

Заострение некоторых КОНТРАСТОВ из (24) дает существенный для стратегии поведения по-толстовски принцип:

(25) *правильно, целесообразно, ведет к успеху поведение, которое с точки зрения общепринятых норм, правил, рассудка "неправильно", "неразумно"; и наоборот, неправильно, бесперспективно поведение, основанное на общепринятых нормах, рассуждении, логике.*

Остановимся на некоторых более конкретных манифестациях отдельных компонентов мотивов (23) - (25).

Одна из характерных КОНКРЕТИЗАЦИЙ положительного полюса темы (23) - установка (26):

(26) истинны и ценны - сам *факт жизни* и ее *элементарные, "минимальные" прояв-*

ления: здоровье, труд отдых, насыщение, человеческое общение, любовь и т.п.

Из манифестаций темы (24)–(25), касающейся стратегии поведения, назовем две, из которых первая – (27) – развертывает ее положительный полюс, а вторая – (29) – отрицательный.

(27) спасение /в трудных ситуациях/ возможно через "спуск до нуля", т.е. через полный отказ от наличных позиций, средств и т.п., обеспечивающих благополучие, безопасность и т.д., и через доверие к провидению.

Пластическим, и в какой-то мере символическим воплощением ситуации (27) является

(28) низ, нижнее положение, простертость.

По линии отвергаемых, согласно (24), способов поведения подчеркивается

(29) бесплодность действия посредством слова, вербальных формул, ритуалов и т.п.

3.2. Глубинный уровень.

За уровнем основных (общетолстовских) тем и инвариантных мотивов (см. (21)–(29)) идет уровень глубинной структуры, или архиструктуры ПР. В нем выделяются три основных компонента – событийный, актантный и спациональный.

3.2.1. Событийный компонент, как важнейший, мы рассмотрим более подробно. Сначала он описывается на достаточно абстрактном уровне, общем для детских и взрослых вещей Толстого, – формулируется один из характерных толстовских архисюжетов (АС), связывающий ряд уже известных нам мотивов в прочную сюжетную последовательность:²⁰

(30) В ситуации острой нехватки или катастрофы, грозящей жизни и ее элементарным ценностям, обнаруживается, что к спасению ведут действия, кажущиеся нецелесообразными, но основанные на интуитивном постижении событий, соприкосновении с их глубинной сутью, открытии в себе ресурсов природных сил, действия, сообразующиеся с непредсказуемостью событий, имитирующие природу, полагающиеся на благость провидения, не останавливающиеся перед "спуском до нуля". Напротив, к спасению не ведут действия, кажущиеся целесообразными, но основанные на рассудочном постижении событий, паллиативные, неглубинные, следующие жестким условным правилам и исходящие из предварительного вычисления всех возможностей. При этом открывается подлинность элементарных ценностей жизни и ложность надуманных.

АС (30), являющийся, в конечном счете, результатом развертывания ^{Толст}θ

(21), и выступает в дальнейшем как инвариантный, "общетолстовский", компонент тематической структуры *ПР*. К нему присоединяется локальный компонент, специфический именно для детских рассказов Толстого - (31).

(31) (а) упрощенность психологической и социальной картины мира, оптимизм /"общедетский" элемент/;

(б) дидактико-познавательная (а не, скажем, развлекательная) установка, сообщение практических сведений об окружающем мире, непосредственно окружающем ребенка /"толстовско-детский" элемент/.

СОВМЕЩЕНИЕ $\theta_{\text{инв}}^{\text{ПР}} = (30)$ с $\theta_{\text{лок}}^{\text{ПР}} = (31)$, выражается, в основном, в создании "детской редакции" архисюжета (30), т.е. в опущении из него ряда "недетских" элементов, а также в принятии соответствующих конструктивных решений (в частности, - о вынесении эпизода 'наслаждения простыми ценностями' в happy end). В результате получается *событийный архисюжет ПР - АС^{ПР}* (32). Он состоит из пяти блоков, так сказать, пяти актов драмы, условные названия которых мы ввели в формулу (32) (в скобках после абстрактной характеристики каждого из блоков приводится краткое изложение соответствующих фрагментов каждого из *ПР*, в принятом порядке: *К - ДГ - А - ДГ - П**).

(32) С героем "детского плана" (котенком; девочкой; двумя мальчиками; одним из двух товарищей; мальчиком) происходит следующее:

I. /*Мирная Жизнь*/ Герой беззаботно предается элементарным радостям жизни в контакте с природой или иными познавательно интересными и практически окружающими ребенка явлениями (прогулка в поле; сбор грибов; купанье в море; игры на палубе).

II. /*Катастрофа*/ Затем он попадает в беду, связанную с кругом подобных же явлений (собаки, нападающие на котенка; поезд, наезжающий на девочку; встреча с медведем в лесу; игра с ручным животным - обезьяной, - увлекающим ребенка на опасную высоту).

III. /*Неадекватная Деятельность*/ Предпринимаются неудачные попытки справиться с бедой путем действий, неправильных в смысле (30), преимущественно слов (крики "Назад!", обращенные к собакам; советы старшей сестры девочке, оказавшейся на рельсах; указания, делаемые пловцам в корабля, а затем спуск лодки).

IV. /*Спасительная Акция*/ Неудача вынуждает обратиться к действиям,

* Некоторые из блоков не представлены в отдельных рассказах: Мирная Жизнь и Неадекватная Деятельность отсутствуют в *ДГ*, Неадекватная Деятельность - в *П*. В этих двух рассказах есть, однако, техническое решение Уклонение (см. ниже), близкое к Неадекватной Деятельности.

правильным в смысле (30), - интуитивным, "глубинным" и т.п., которые приводят к спасению (мальчик закрывает котенка своим телом от собак; девочка ложится под поезд; артиллерист стреляет из пушки в акулу, рискуя попасть в мальчика; человек, оказавшись под медведем, притворяется мертвым; отец, угрожая застрелить сына, заставляет его прыгнуть с мачты в воду).

V. */Возвращенный Покой/* Герои, избавившись от беды, вновь обладают простыми радостями жизни и заново оценивают их (мальчик дома заботится о котенке; грибы собраны и сестры снова вместе; мальчики - опять на корабле, два товарища - вместе, в безопасности, располагают новым знанием о жизни; мальчик жив и снова на корабле).

На дальнейшей выразительной разработке блоков событийного АС (32) мы, к сожалению, остановиться не сможем (см. об этом /33/).

3.2.2. *Актуальный компонент* архиструктуры ПР имеет дело с выработкой системы архиперсонажей, которым раздаются функции событийного АС. Мы ограничимся перечислением шести архиперсонажей, фигурирующих в ПР.

Жертва - субъект Мирной Жизни и Возвращенного Покоя, объект Катастрофы, адресат Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции; иногда субъект пассивной Спасительной Акции.

Спаситель - субъект активной Спасительной Акции.

Жертва-спаситель - объединение всех свойств жертвы (кроме свойства 'субъект пассивной Спасительной Акции') и спасителя.

Носитель опасности - субъект Катастрофы.

Зритель - лицо, находящееся в безопасной зоне и наблюдающее оттуда Катастрофу.

Зритель-помощник - зритель, одновременно являющийся субъектом Неадекватной Деятельности.

3.2.3. *Специальный компонент* архиструктуры ПР представляет собой своего рода проекцию АС (32) в план пространственных противопоставлений. Важнейшая его сторона - деление места действия на *опасную* и *безопасную* зоны, которое отсутствует на этапе Мирной Жизни, возникает на время Катастрофы, Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции и снимается при переходе к Возвращенному Покою.

На участке трех центральных блоков имеется следующая расстановка архиперсонажей:

(33) жертва (или жертва-спаситель) находится рядом с носителем опасности и в отрыве от остальных персонажей, но на виду у них; зритель наблюдает из безопасной зоны; зритель-помощник пытается действовать, не переходя в опасную зону; спаситель прорывается к жертве (или жертва-спаситель сама дейст

вует в опасной зоне; или жертва пассивно спасается в опасной зоне).

Противопоставление двух зон и их смежность используются для создания ряда **КОНТРАСТОВ** и **СОГЛАСОВАНИЙ**, функция которых - подчеркнуть чреватость хорошего плохим (см. (22a)), кажущуюся легкость управления Катастрофой из безопасной зоны, отсутствие пути назад из опасной зоны и реальную трудность проникновения из безопасной зоны в опасную, совершаемого спасителем.

3.3. Поверхностный уровень.

Нас будет интересовать в основном его событийный компонент. Он складывается из 11 комплексов ПВ, или *технических решений* (ТР), имеющих целью дальнейшую тематико-выразительную разработку полученной глубинной структуры путем взаимных **СОГЛАСОВАНИЙ** блоков АС, заострения **КОНТРАСТОВ** между ними, организации ВН-ПОВ на их стыках и т.п. ТР располагаются более или менее последовательно (иногда два или три ТР могут накладываться друг на друга, как впрочем, и сами блоки АС (32)). Если блоки архисюжета достаточно непосредственно связаны с темой *ПР* и в этом смысле более или менее специфичны для Толстого, то технические решения в значительной мере принадлежат к общелитературному фонду и лишь "приспособлены" Толстым для своих целей. Перечислим ТР и их основные функции.

1. *Умиротворение* - **ОТКАЗНЫЙ** переход к Мирной Жизни из какого-то менее спокойного состояния (= **ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ** к последующей Катастрофе).
2. *Втягивание в Опасность* - **ПРЕДВЕСТИЕ** Катастрофы, **СОГЛАСОВАНИЕ** Мирной жизни и Катастрофы.
3. *Усиление Опасности* - **НАРАСТАНИЕ** Катастрофы.
4. *Запоздалая Реакция* (обычно жертвы) на Опасность - **СОВМЕЩЕНИЕ** Мирной жизни (а иногда и ее **НАРАСТАНИЯ**) с **НАРАСТАНИЕМ** Катастрофы, **УВЕЛИЧИВАЮЩЕЕ КОНТРАСТ** между ними (а иногда создающее и **ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ** от первой ко второй).
5. *Серия Попыток* - простое **ПОВТОРЕНИЕ** или **НАРАСТАНИЕ** Неадекватной Деятельности.
6. *Ухудшение через Помощь* - **ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ** от Неадекватной Деятельности (с целью помочь жертве) к дальнейшему **НАРАСТАНИЮ** Катастрофы.
7. *Уклонение* (от правильных действий) - **УВЕЛИЧЕНИЕ** Неадекватной Деятельности, заострение **КОНТРАСТА** между ней и Спасительной Акцией, **ОТКАЗ** к последней.
8. *Беспрецедентный Поступок* (спасителя или жертвы) - **УВЕЛИЧЕНИЕ** Спасительной Акции, **УВЕЛИЧЕНИЕ КОНТРАСТА** со всеми остальными эпизодами (прежде всего - с Неадекватной Деятельностью).

9. *Предельное Угущение при Спасении* – ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от Спасительной Акции к максимальному НАРАСТАНИЮ Катастрофы, с использованием мотивов 'спуск до нуля' и 'низ, нижнее положение, простертость', УВЕЛИЧИВАЕМЫХ здесь до полного 'мертвоподобия' жертвы, а иногда и спасителя; затем – ВН-ПОВ к благополучному исходу Спасительной Акции.

10. *Затемнение* – СОВМЕЩЕНИЕ постепенного НАРАСТАНИЯ Спасительной Акции с ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ ее результата (= с ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ к благополучному исходу)

11. *Успокоение* – СОГЛАСОВАНИЕ и СОВМЕЩЕНИЕ Спасительной Акции с Возвращенным Покоем (= СОГЛАСОВАНИЕ с начальным Умиротворением, обеспечивающее замыкание, т.е. ПОВТОРЕНИЕ, рамки).

Из других аспектов поверхностной выразительной структуры ПР упомянем следующие два, играющие роль в определении конкретного облика Затемнения.

12. Несколько раз по ходу изложения сюжета и в особенности в кульминационный момент поворота к спасению применяется выразительная конструкция "Один – много"; роль чего-то или кого-то одного (здесь – спасителя или жертвы) подчеркивается (ПВ УВЕЛ) тем, что либо он оказывается в центре внимания многих, либо берет на себя выполнение функций, до тех пор выполнявшихся многими персонажами

13. В плане способов повествования в ПР применяется изложение без временных перестановок с единой точки зрения зрителя, находящегося в безопасной зоне. Рассказчик либо (а) просто совпадает с этим персонажем ("я" или "мы"), либо (б) видит то же, что тот, плюс обладает некоторыми элементами всезнания. Одна из причин, почему не используется рассказ от лица жертвы, состоит, по-видимому, в том, что именно из безопасной зоны открывается вид на опасную; из гуши же опасности (например, из-под носителя опасности) не много увидишь, да и неестественно переносить оттуда свое внимание на безопасную зону²¹.

4. Затемнение в детских рассказах Толстого.

4.1. Объект описания.

4.1.1. *Примеры*. Затемнение применено в трех из пяти детских рассказов (ДГ, А, П), составлявших основной объект нашего рассмотрения (п.3), а также в одном из трех других, привлекавшихся при описании поверхностной структуры (КМР).

В ДГ Затемнение наступает, когда девочка ползает по путям, собирая грибы и не обращая внимания на приближение поезда:

(34) Она /машина, т.е. паровоз/ свистала изо всех сил и наехала на девочку /.../ Когда поезд прошел, все увидали, что девочка лежит между рельсами

головой вниз и не шевелится /.../ Потом, когда поезд уже отъехал далеко, девочка подняла голову...

В А Затемнение следует за выстрелом, представляющим собой Беспрецедентный Поступок и Предельное Ухудшение при Спасении; завесой, как и в ряде известных нам случаев (см. (9), (14), (17), (19)), служит дым от выстрела:

(35) Раздался выстрел и мы увидели, что артиллерист упал подле пушки и закрыл лицо руками. Что сделалось с акулой и мальчиками мы не видали, потому что на минуту дым застилал нам глаза. Но когда дым разошелся над водой, со всех сторон послышался сначала тихий ропот, потом ропот этот стал сильнее и, наконец, со всех сторон раздался громкий, радостный крик. – Старый артиллерист открыл глаза, поднялся и посмотрел на море. По волнам колыхалось желтое брюхо мертвой акулы.

В П Затемнение также отделяет самый напряженный момент кульминации (прыжок мальчика с мачты в воду, совершаемый буквально под дулом ружья по команде отца – Беспрецедентный Поступок, ведущий к Предельному Ухудшению: к опасности разбиться добавляется опасность утонуть) от демонстрации спасительного исхода.

(36) ... не успели волны закрыть его /тело мальчика/, как уже двадцать молодых матросов спрыгнули с корабля в море. Секунд через сорок – они долги показали всем – вынырнуло тело мальчика. Его схватили и вытащили на корабль. Через несколько минут у него изо рта и из носа полилась вода, и он стал дышать.

В ИМР (рассказе мальчика о том, как он, собирая в лесу грибы, попал в грозу; от удара по голове веткой, отщепленной молнией, потерял сознание; очнулся, когда гроза прошла, пришел домой с грибами; заснул на печи; проснулся, чтобы увидеть, что его грибы уже приготовили и вот-вот съедят) Затемнение применено в кульминации обоих основных эпизодов – первого, драматического и второго, шуточного.

(37) (а) ... что-то ударило меня в голову. Я упал и лежал до тех пор, пока перестал дождь. Когда я очнулся, по всему лесу капало с деревьев, пели птицы и играло солнышко...

(б) Дома никого не было; я достал в столе хлеба и влез на печку. Когда я проснулся, я увидел с печки, что мои грибы изжарили, поставили на стол и уже хотят есть. Я закричал: "Что же вы без меня едите?" Они говорят: "Что ж ты спишь? Иди скорей, ешь".

4.1.2. Общехудожественные свойства Затемнения в ПР. Если подойти к этим ситуациям как к примерам Затемнения вообще, т.е. с меркой признаков, введенных в

п.2.2, то они обнаружат значительное единство. Отвлекаясь от некоторых частных, а также от шуточного эпизода (376), можно сказать, что наши четыре рассказа дают следующую картину (табл.1).

Признаки Рассказы	I отрезок				II отрезок			III отрезок	
	1	2			1	2	3	1	2
		а	б	в					
<i>Девочка и грибы</i>	Б	А	А	Б	Б	А (В <в>)	Б	А	Б
<i>Акула</i>	Б	А	А	Б	Б	А (В <в> ?)	Б	А	Б
<i>Пророк</i>	Б	А	А	Б	Б	А (В <в>)	Б	А	Б
<i>Как мальчик рассказывал...</i>	Б	А	А	Б	А	А (В <в>)	Б	А	А

Таблица 1.

Иначе говоря, в этих рассказах:

- завесе предшествует длительный процесс /I.1.Б/ НАРАСТАНИЯ /I.2.А (а,б) / готовящий неожиданный результат /I.2.Б (в) /;

- сама завеса неодносоставна, продлена /II.1.Б; исключение - *ИМП*/; будучи непроницаемой, но и не отвлекая внимания на себя самое, она играет роль ПРЕЮДНЕСЕНИЯ результата /II.2.А; о том, что она служит также ОТКАЗОМ к нему - II.2.В (в) - речь пойдет ниже, см. 4.3/; строится она из материала основного действия /II.3.Б/;

- результат является "одноударным" /III.1.А/; результат дополнительно подчеркивается /III.2.Б: "Все смотрят на одного" (спасенную жертву), исключение - *ИМП*; "Рамка" (для девочки, спасшейся под поездом) - рельсы в ДГ; "Аффект по внешне недостаточному поводу" - уход и слезы капитана, узнавшего о спасении сына/.

Нас, однако, будут интересовать не общехудожественные свойства Затемнения в (34) - (37), а его особенности, связанные с контекстом детских рассказов Толстого. Мы рассмотрим сначала место Затемнения в инвариантной выразительной структуре ПР и вытекающие из этого свойства, а затем связь Затемнения в ПР с некоторыми конкретными тематическими инвариантами их структуры и соответствующие его особенности.

4.2. Место Затемнения в инвариантной выразительной структуре ПР.

4.2.1. Как видно из краткого очерка инвариантной структуры ПР (п.3), Затемнение занимает в ней периферийное положение. Это всего лишь одно из технических решений (т.е. один из компонентов поверхностной структуры), а именно ТР № 10. В то же время это положение – ключевое в общей композиции ПР. Затемнением закрывается и подчеркивается самый напряженный участок действия – стык трех блоков: Катастрофы, Спасительной Акции и наступающего вслед за нею Возвращенного Покоя. Действительно, оно наступает в самом пике автономного Усиления Опасности (блок Катастрофа; ТР № 3), заостренного Предельным Ухудшением вследствие Беспрецедентного Поступка (блок Спасительная Акция; ТР № 9,8), а после снятия завесы глазам персонажей и читателя (конструкция "Все смотрят на одного") открывается картина счастливого исхода. Именно за завесой – если в рассказе применено Затемнение – происходит основной для рассказа ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от опасности к счастливому исходу.

4.2.2. В каком-то смысле симметрично Затемнению в общей композиционной структуре ПР располагается ТР, функционально с ним сходное, – Запоздалая Реакция на Опасность (ТР № 4). Линейно оно расположено в точке наложения блоков Мирная Жизнь и Катастрофа, т.е. в точке первого ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА к ухудшению в судьбе героев. Конструктивно оно состоит в непонимании жертвой непосредственно надвинувшейся на нее опасности, осознание которой происходит затем в виде скачка от эйфории Мирной Жизни к ужасу Катастрофы. Рассказчик, читатель (и часть персонажей) воспринимают, однако (в отличие от Затемнения), приближение опасности непрерывно, так что СОВМЕЩЕНИЕ эффектов постепенности и внезапности достигнуто и здесь, но иным способом – путем распределения между носителями разных точек зрения (см. п.1.1).

4.2.3. Последние замечания ставят естественный вопрос о месте Затемнения в организации точек зрения в ПР. Как было сказано (см. 3.3.13), повествование ведется с единой точки зрения – от рассказчика и/или персонажей, находящихся на периферии событий (vision avec + элементы всезнания). Если при Запоздалой Реакции используется как раз превосходство зрителей над жертвой, то Затемнение требует предельного сужения перспективы до полного совпадения с полем зрения персонажа, от которого заслонен эпицентр событий²².

4.2.4. Тем самым Затемнение оказывается существенно выделенным и в плане спиральной структуры ПР. Как было сказано, глубинное спациональное решение рассказов состоит в разделении пространства на центр (гущу событий, опасную зону) и периферию (безопасную зону), расположенные так близко друг от друга, что возможны

переходы из одной зоны в другую и центр все время виден с периферии. Так вот, Затемнение – тот единственный отрезок повествования, когда эта видимость нарушается. Таким образом, по признаку 'видимости' оно находится в четком Контрасте с предшествующими и последующими частями рассказов, образуя своего рода композиционно-специйный курсив²³. Локальным Контрастом (и Отказом) к этой временной 'невидимости' в период Затемнения служит кроме того конструкция "Все смотрят на одного", применяемая для максимального подчеркивания кульминации. Эта разновидность более общей выразительной конструкции "Один – много", многократно используемой в ПР (см. 3.3.12), представлена: в ДГ вниманием старшей сестры, пассажиров и кондуктора к судьбе маленькой девочки; в А и П интересом всего экипажа к судьбе соответственно мальчиков, подвергшихся нападению акулы, и сына капитана, прыгнувшего с мачты в воду.

4.2.5. Факторами, перечисленными в пп. 4.2.1–4, а также более общими чертами структуры ПР и определяются свойства Затемнения (зафиксированные в табл.1), которыми оно характеризуется в детских рассказах Толстого.

Так, построение I отрезка как одновременно НАРАСТАНИЯ и ОТКАЗА к результату связано с тем, что за завесой происходит центральный новеллистический ВН-ПОВ рассказа. Построение завесы из материала основного действия и неотвлечение внимания на завесу естественны ввиду установки на простоту и единство повествования. Продление начального отрезка, продление завесы путем пристройки к ней второго звена, а также дополнительное подчеркивание результата объясняются задачей максимально эффектного решения всей конструкции с помощью имеющихся скромных средств.

4.3. Связь Затемнения с конкретными тематическими инвариантами ПР.

Здесь мы рассмотрим три более конкретных и тематически определенных свойства Затемнения, отличающие эту конструкцию в том виде, в каком она применяется в ПР.

4.3.1. Мы уже знаем, что завеса в ПР строится из материала, введенного на I отрезке Затемнения, а также что этот отрезок служит ОТКАЗОМ к конечному результату (III отрезку). С другой стороны, инвариантная структура ПР предполагает, как мы помним, проникновение в гулу опасности, т.е. максимальный контакт с нею. СОВМЕЩЕНИЕМ всех этих требований является характерное для (34) – (37) решение (38) в качестве материала завесы используются элементы самой Катастрофы.

В чистом виде такое решение представлено в ДГ (поезд, накрывающий девочку). В П завеса (вода, под которой скрывается мальчик) получена СОВМЕЩЕНИЕМ Катастрофы

фы как таковой с последствиями Спасительной Акции (Беспрецедентного Поступка – прыжка с мачты в воду), приводящими к Предельному Ухудшению. (Напомним, что последнее есть СОВМ Катастрофы и Спасительной Акции – ТР № 9.) Аналогичное СОВМ предоставляет материал для завесы и в А (в виде дыма от выстрела). Первое Затемнение в *НМР* – (37а) – использует в качестве завесы реакцию героя на Катастрофу (потеря сознания от удара), и лишь в шуточном втором Затемнении в (37б) завеса (сон) никак не связана с Катастрофой.

4.3.2. Следующее свойство, еще более конкретно определяющее форму завесы, связано с одним достаточно глубинным инвариантным мотивом Толстого. Как мы помним, для ПМ Толстого характерен элемент 'быть под чем-то' (мотив 'низа, простертости перед опасностью', см. (28), (30)). Между тем, при Затемнении происходящее часто бывает скрыто "за" чем-то непрозрачным. Очевидная близость между 'быть за' и 'быть под' подсказывает возможность СОГЛАСОВАНИЯ Затемнения с этим типично толстовским тематическим элементом. Поскольку к тому же завеса часто строится из материала опасности – см. (38), – то напрашивается следующий конструктивный тип завесы:

(39) происходящее с жертвой скрывается под источником опасности.

Этот тип представлен в ДГ (девочка под поездом) и П (мальчик под водой) и, в известной мере, в *НМР* (мальчик без сознания на земле после того, как на него упал сук, отщепленный молнией). Иное решение имеет место в А, где завеса (дым) связана с опасностью, но нет положения 'под'.

4.3.3. Выше было показано, что в ПР, как правило, применяется двухфазное Затемнение, при котором после снятия некой основной завесы (обычно физической) сохраняется неопределенность результата (неодносоставность завесы, II.1.Б). Мотивировка этой неопределенности может создаваться СОВМЕЩЕНИЕМ с уже упоминавшимся характерным инвариантным мотивом – Предельное Ухудшение при Спасении (ТР № 9), наиболее острой формой которого является 'мертвоподобие'. В таком случае

(40) роль пристраиваемой к завесе второй фазы Затемнения выполняет мертвоподобная простертость жертвы, неизвестно – спасенной или погибшей.

Подобное решение применено в ДГ (девочка лежит неподвижно и после прохода поезда) и в П (из воды вытаскивают тело /sic!/ мальчика, которое долго не подает признаков жизни).

В А продление неопределенности достигнуто иными средствами – переходом повествователя на точку зрения артиллериста, упавшего на палубу и закрывшего глаза. Впрочем, определенное сходство с (40) можно усмотреть и здесь – а именно в позе артиллериста. Отличие состоит в том, что артиллерист – не жертва, 'мертво-

подобие' которой непосредственно выражает неизвестность того, жива ли она, а спаситель. Но так как спаситель связан (как везде в ПР) с жертвой тесными узами (чаще всего родства; здесь артиллерист – отец одного из мальчиков), то его падение – лишь другое средство найти выражение мотиву 'мертвоподобие'; поскольку же здесь это 'мертвоподобие' мотивирует дальнейшую оттяжку в лицезрении результата, постольку А стоит в общем ряду с ДГ и П.

В НМР в обоих случаях нет продления, хотя есть 'мертвоподобие' (потеря сознания; сон): оно образует основную и единственную (односоставную) завесу. Впрочем в (37а) можно отметить продление Затемнения путем пристройки дополнительных звеньев неопределенности, но не к концу, а началу основной завесы: прежде чем потерять сознание, мальчик сначала садится под дерево, а затем замуривается.

4.3.4. В пп. 4.3.1–3 речь шла о том, как на структуру Затемнения влияют конкретные инвариантные мотивы Толстого:

(41) установки на соприкосновение с опасностью, на простертость под ней, вплоть до мертвоподобия.

Три стадии СОВМЕЩЕНИЯ свойств Затемнения с (41) отражены в формулах (38) – (40) Результатом этого СОВМ и является тесное сплетение Затемнения с Катастрофой, составляющее характерную тематико-выразительную особенность детских рассказов Толстого. Говоря в терминах признаков, введенных в п.2.2, оно превращает завесу в ОТКАЗ к благополучному исходу (II.2.В (в) , см. табл.1). Как мы помним, такое значение признака II.2.В не встретилось ни в одном из примеров (4) – (20) и в этом смысле может считаться специфичным для ПР.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об этой конструкции, являющейся подтипом одной из основных сюжетных конструкций – ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА – см. /16:55сл./.
2. Затемнение впервые рассмотрено в /16:37/ (под названием "занавеса" и очень бегло) .
3. Формулировка (6) отражает содержание, общее для всех четырех Евангелий; о некоторых расхождениях, существенных с точки зрения Затемнения, см. в п.2.2. Заметим, что в Евангелиях открытие результата происходит всегда в начале новой главы.
4. См. Предисловие, п.4; примеры описания подобных инвариантов см. в /36/ (мотив 'окна' в ПМ Пастернака), и /53/=/IV/ в наст. сб. (мотив 'превосходительного покоя' в ПМ Пушкина) .

5. См. Предисловие, п.1; ср. также быстро пополняющуюся литературу, посвященную так наз. "семантическим ореолам" (т.е. на языке модели "Тема ↔ Текст" способности КОНКРЕТИЗИРОВАТЬ определенные тематические элементы) стихотворных размеров: Тарановский 1963, Гаспаров 1976.
6. О ПВ ПОД(АЧА) и о ее разновидностях - ПРЕДВ(ЕСТИИ), ПРЕП(ОДНЕСЕНИИ), ОТК(А-ЗЕ), а также о комбинациях этих ПВ, таких, как ОТК(АЗНОЕ) ДВ(ИЖЕНИЕ), НАР(АСТАНИЕ), ВН(ЕЗАПНЫЙ) ПОВ(ОРОТ), см. /16; 22:42-47; 23:226сл./, а также /I/ в наст. сб.
7. Практически это означает отсутствие расхождения - во всяком случае в данном месте повествования - между точками зрения рассказчика и персонажей.
8. Можно было бы довести число рассматриваемых единиц до четырех, выделив *происходящее за завесой* в качестве особого отрезка, хронологически совпадающего с II.
9. Т.е. отрезок I (до завесы) является ОТКАЗОМ по отношению к III (результату). Заметим, что хотя, таким образом, при переходе к III имеет место *несоизданность*, однако при переходе от I к II, т.е. при наступлении Затемнения, о *ретардации*, *перебивающей соиздание* (ср. п.2.1), говорить не приходится, поскольку никаких особых ожиданий развитие событий на отрезке I не порождает. Случай I.2.Б а - так сказать, исключение, подтверждающее общее правило, введенное нами в определение Затемнения.
10. Поскольку благодаря применению этой конструкции состояние перед Затемнением оказывается СОГЛАСОВАНО с наступающим после него неожиданным новым результатом (по признаку 'окончателность'), постольку ситуации, подобные (б), переключаются со случаями СОГЛАСОВАНИЯ отрезков (см., в частности, I.2.А, II.2.Б (б), II.3.Б).
11. Неожиданность (т.е. ОТКАЗ) связана, таким образом, с не рассматриваемым нами признаком - свойствами происходящего за завесой, ср. Прим.8.
12. Заметим, что подобное отношение ПРЕДВЕСТИЯ (СОГЛАСОВАНИЯ) между завесой и результатом по признаку 'пустота' автоматически предполагает одновременный ОТКАЗ (КОНТРАСТ) между ними по другой линии. Со снятием завесы естественно связано ожидание, что откроется вид на то, что за ней скрывалось. Однако в случае (б) это ожидание, ввиду пустоты сцены, оказывается обманутым; обманутое же ожидание есть разновидность ОТКАЗА. Таким образом, случаи ПРЕДВ по 'пустоте' фактически СОВМЕЩАЮТ значения II.2.Б и II.2.В (ср. замечания в конце раздела о признаке I.2).
13. Признак 'ожидаемый исход/действительный исход', в сущности, соответствует уровню ожидания 'исхода во всей его конкретности', знакомому нам по отрезку I (признак I.2 (в)); а 'неожидание результата/наступление результата' - уровню ожидания 'исхода вообще' (признак I.2 (а)).
14. Эту двукратное пунктирное 'видение отравления Генриха', по-видимому, уместно именно ввиду ВН-ПОВ. Действительно, с одной стороны, подобное видение сквозь стены (к тому же повторенное) полностью "съело" бы эффективность результата, обнаруживающегося по снятии завесы, если бы он был тождественным предчувствовавшемуся. С другой стороны, это "провидение" образует необходимую для ВН-ПОВ ОТКАЗНУЮ начальную фазу; причем, поскольку д'Алансон "провидит" все конкретные детали отравления Генриха, конструкция в целом получает черты КОНТРАСТА с тождеством и "Утраты достигнутого".

15. Стремясь к максимальному отвлечению внимания, Шиллер идет даже на некоторое нарушение правил и делает ремарку о выстреле ретроспективной, помещая ее не там, где совершается соответствующее действие, а позже, - прием, свойственный скорее повествовательной прозе с ее свободой временных перестановок; впрочем, такая вольность вполне допустима в *Lesedrame* - пьесе для чтения.
16. Интересно, что хотя в (9) завеса не СОГЛАСОВАНА по материалу с I, она СОГЛАСОВАНА с III, образуя с результатом причинную пару (см. выше, II.2.Б (в)).
17. Такое решение продиктовано, по-видимому, во-первых, необходимостью компенсировать отсутствие в (5) и (6) прогрессивных ПРЕДВ и НАР, а, во-вторых, и это главное, особыми задачами, встающими при изображении 'пустоты' (см. о них Эйзенштейн 1966:726): 'пустота' обычно изображается не как простой 'нуль', а как 'нуль' на фоне следов и ожиданий его заполнения.
18. Изложение сюжетов, в некотором приближении, легко вычитывается из формулы (32).
19. Наше изложение будет беглым и крайне схематичным, не говоря уже о невозможности приводить примеры из текстов Толстого. Нас интересует лишь тот общий костяк структуры, с которым нам предстоит соотнести Затемнение. Подробно о структуре ПР см. /33/.
20. Для этого применяется целая серия ПВ, включая ОТК, ПРЕП, СОВМ, КОНТР и конструкцию ВН-ПОВ; однако - по соображениям краткости - вывод АС (30) мы вынуждены опустить.
21. У Толстого есть детский рассказ (*Охота туще неволи*), где репортаж ведется из-под медведя, повалившего рассказчика, но затем применяется изложение с точки зрения других участников и с временными перестановками (*А в это время...*).
22. О соответствующих требованиях Затемнения см. Прим.7.
23. Ср. понятие ритмического курсива в работах по метрике (Тарановский 1976:142)

А.К.ЖОЛКОВСКИЙ - Ю.К.ЩЕГЛОВ

"ИСПОВЕДЬ" АРХИПОЭТА КЕЛЬНСКОГО:
ГЛУБИННАЯ И ПОВЕРХНОСТНАЯ СТРУКТУРЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
НА СЛУЖБЕ АМБИВАЛЕНТНОЙ ТЕМЫ

СОДЕРЖАНИЕ

Содержание

Сокращения

Введение

I. Тема и глубинное решение

1. Тема "Исповеди"

А. Локальный компонент

Б. Инвариантный компонент

1. 'Слабость' 2. 'Артистизм'

В. Интегральная тема

2. Глубинное решение

II. Глубинная структура

1. Конструкции

А. "Смягчение"

Б. "Переход"

В. "Переход с каламбурной игрой"

Г. "Чужая (сниженная) роль"

Д. "Перекрашивание"

Е. "Провал претензий"

Ж. "Двухголосная речь"

З. "Игра с цитатами"

И. "Игра с грамматическими категориями"

К. "Контрапункт содержания и стиховых средств"

2. Сюжетное и жанровое ядро ГС

А. Первичный сюжетный контур

Б. Глубинный сюжет: шесть фаз

В. Заострение глубинного сюжета

III. Поверхностная структура

1. Первая фаза: 'преувеличенное самобичевание'

2. Вторая фаза: 'апология жизнелюбия'

3. Третья фаза: 'кошунственное восхваление греха'
4. Четвертая фаза: 'нападки на благочестие'
5. Пятая фаза: 'скоропалительная перестройка'
6. Шестая фаза: 'примирение жизнелюбия и благочестия'

Примечания

Литература

Приложения

- A. Текст стихотворения
- B. Подстрочный перевод
- B. Цитаты из Священного писания

СОКРАЩЕНИЯ

Стихотворения Архипоэта не имеют принятых названий; мы сокращенно называем их по первому слову первой строки; в одном случае используются римские цифры. Остальные сокращения – те же, что и во всем сборнике.

Archicancellarie I	Archicancellarie, viris major ceteris
Archicancellarie II	Archicancellarie, vir discrete mentis
En habeo	En habeo versus te precipiente reversus
Estuans	Estuans intrinsecus ira vehementi
Fama	Fama tuba dante sonum
Lingua	Lingua balbus, hebes ingenio
Nocte	Nocte quadam sabbati, somno jam reffectus
Omnia	Omnia tempus habet, et ego breve postulo tempus
Presul	Presul urbis Agripine
Salve	Salve mundi domine, Cesar noster ave

ВВЕДЕНИЕ

Так называемая "Исповедь" латинского поэта XII в., известного под псевдонимом Архипоэта Кельнского, принадлежит к наиболее ярким образцам средневековой европейской лирики. ¹ Интерес этого стихотворения для исследователя определяется тем, что, принадлежа к определенной литературной традиции – поэзии вагантов, оно несомненно выделяется своим индивидуальным обликом и высокими художественными достоинствами, на что неоднократно обращали внимание историки литературы. ² В этой статье мы задались целью дать научную экспликацию художествен-

ного воздействия "Исповеди" на ее читателей, исследователей и комментаторов. При этом мы будем рассматривать ее не изолированно, а в контексте остальных произведений Архипоэта, а также некоторых других образцов вагантской поэзии.

Как и в других работах (см. *Предисловие* и *Библиографию*), мы будем пользоваться понятиями *текст, тема, вывод, приемы выразительности (ПВ), поэтический мир (ПМ)*. С учетом понятия ПМ вывод мыслится как включающий тематические элементы двоякого рода: *инвариантные* для большинства текстов группы, и *локальные*, т.е. специфические для данного текста. Иначе говоря, отдельный текст рассматривается как особый поворот инвариантной темы, ее проведение через новый материал и т.п.

Предлагаемый ниже разбор стихотворения Архипоэта далек от того, чтобы реализовать указанную программу во всей ее полноте: вывод заменен наброском иерархии важнейших мотивов, воплощающих тему; поэтический мир автора затронут лишь в отдельных аспектах; сопоставление с инвариантами вагантской поэзии носит еще более спорадический характер.

Статья делится на три части. В первой формулируется тема стихотворения и наиболее абстрактная схема ее реализации; во второй рассматривается глубинная структура (ГС) текста, ее основные конструктивные узлы и композиционный контур стихотворения с точностью до основных сюжетных звеньев; в третьей части, посвященной поверхностной структуре текста, ГС обростаёт реализующими ее образами, мотивами, словесными фигурами и другими поверхностными элементами.

I. ТЕМА И ГЛУБИННОЕ РЕШЕНИЕ.

Вводные замечания. В 1-м разделе мы сформулируем тему "Исповеди", которая будет представлена в виде суммы двух компонентов – *локального* и *инвариантного*. Роль локальной темы играет одна из оппозиций, существенных для культуры средневековья. Инвариантная тема также состоит из двух компонентов, образующих ядро поэтической личности автора, которая выделяется своей конкретностью и своеобразием на фоне стереотипов вагантской поэзии. Первым шагом в разворачивании темы является получение некоторого конструкта, промежуточного между темой и глубинной структурой – *глубинного решения (ГР)*.³ ГР представляет собой программу, реализуемую далее в глубинной, а затем в поверхностной структуре. Оно определяет способ и характер медиации между полюсами $\theta_{\text{лок}}$, производимой с помощью $\theta_{\text{инв}}$. Важнейшую особенность ГР "Исповеди" составляет **СОВМЕЩЕНИЕ** полюсов $\theta_{\text{лок}}$, выдержанное в духе их амбивалентного равноправия и равноценности. Такое "беспристрастное" обращение с обоими членами данной оппозиции – редкое, если не уникальное явление в литературе эпохи. Эта амбивалентность возводится нами к одному из компонентов инвариантной темы ('артистизму').

1. Тема "Исповеди".

А. *Локальный компонент* темы – это, говоря кратко, 'синтез благочестия и жизнелюбия'. Для поэзии XII в., в частности, латинской, данное сочетание представляется довольно редким, хотя оба элемента широко представлены порознь: с одной стороны, в религиозной поэзии, например, в таком ее памятнике как "О презрении к миру" Бернарда К्लонийского, с другой стороны, в вагантской поэзии, например, в "Кармина Бурана". Взаимопроникновение религиозных и гедонистических мотивов, которому предстояло сыграть немалую роль в культуре Ренессанса, возможно, получает здесь одно из своих первых воплощений.

Надо сказать, что некоторые предпосылки для синтеза двух указанных полюсов уже имелись. Одной из них можно считать обостренно-эмоциональное, личное, свободное до игривости переживание религиозной тематики поэтами XII в.: "благочестивое рвение, которое неразрывно слито с вызовом, с дерзостью, с игрой рассудка, которое может выразить себя в интонациях задорных и горделивых, как звуки рыцарского рога... Что это: религиозный порыв, или гордый вызов, или неразличимое единство того и другого?.." (Аверинцев 1972:313). К синтезу предрасполагала и та центральная, интегрирующая роль, которую церковь играла в средневековой культуре, – в частности, в хранении и ассимиляции таких светских ценностей, как наследие античности. Наконец, в случае Архипоэта, слияние духовного и светского начал диктовалось и биографическими факторами – мы имеем в виду двойственное положение поэта, принадлежавшего одновременно к вагантской "вольнице" и официальной культуре двора и высшего духовенства.

Заметим, что две основных составляющих $\theta_{\text{люк}}$ – 'благочестие' и 'жизнелюбие' – могут быть обнаружены порознь не только в средневековой поэзии за пределами "Исповеди", но и в ней самой. Понятно, что в большинстве случаев они представлены в **СОВМЕЩЕНИИ** друг с другом и с $\theta_{\text{инв}}$. Попробуем все же указать места, где эти полюса "видны" в более или менее чистом виде.

'жизнелюбие' проявляется – в предметной сфере – в портретировании удовольствий, которым предается лирический герой (любовь, вино, карты), в мотивах молодости, жажды наслаждений (*juvenes, voluptas, curam cutis, avidus,...*), а также в известной неконвенциональности, свободе от этикетных норм, в общественной несolidности (поэт, в частности, предстает как раздеваемый догола партнерами по игре, как пьяница и оборванец). В орудийной сфере выражением жизнелюбивого начала можно считать вагантскую строфу, которой написано стихотворение: по-видимому, на первом этапе своего существования эта форма связывалась именно с гедонистической тематикой (ср. другой ранний образец вагантской строфы – "Словопрение Филлиды и Флоры", – прославляющий любовь).

'Благочестие' проявляется в признании авторитета церкви в лице адресата исповеди, в мотиве покаяния и в выражениях активного самобичевания (*Esse mee proditor pravitatis fui... Iam virtutes diligo, vitiis irascor*). В орудийной сфере 'благочестие' представлено выбором в качестве жанра одного из культовых типов высказывания (исповедь), а также обильным цитированием сакральных текстов (например, *I,2 loquar mee menti*).

Б. *Инвариантный компонент* темы "Исповеди" – это то общее, что она имеет с темами других стихотворений Архипоэта. Чтобы придать надлежащую перспективу формулировке $\theta_{\text{инв}}$, скажем несколько слов об инвариантных темах и мотивах, пронизывающих его тексты.

Как и локальная тема "Исповеди", инвариантная тема Архипоэта может быть представлена в виде пары элементов. Это, с одной стороны, своеобразная 'слабость, пассивность' лирического героя, а с другой, свойственные ему 'артистизм, итшивость'. Подобно компонентам $\theta_{\text{люк}}$, эти два комплекса свойств составляют в некотором отношении контраст; действительно, 'слабость и т.п.' это так сказать 'бедность, убожество', а 'артистизм, ...' – это, напротив, своего рода 'сила и богатство'. (Впрочем, между полюсами этой оппозиции есть и известные точки соприкосновения: так, 'слабость, пассивность' часто выражается в 'неустойчивости перед воздействиями'; но та же 'неустойчивость' может вытекать и из 'артистизма' с его вкусом к подвижности, многоплановости и перемене обликов.)

1. Начнем с элемента 'слабость', который более развернуто можно охарактеризовать как 'слабость, пассивность, лишенность, убожество'. Эта постоянная черта лирического "я" Архипоэта замечательна как своим отличием от стандартного образа ваганта, так и искусным варьированием, которому она подвергается в разных стихотворениях. Можно наметить две основные ветви развертывания темы 'слабость': с одной стороны, 'подверженность, податливость', а с другой – 'лишенность, убожество'. В предлагаемом ниже беглом перечне инвариантных мотивов к первой из двух ветвей относятся пп. (1)–(4), а ко второй – пп. (5), (6).⁴

(1) *подверженность и неспособность противостоять физическим и социальным невзгодам*

– бедности, тяготам, трудам, голоду, холоду, преследованиям, порицаниям. Заметим, что мотив 'гонений и бедности' характерен и для других вагантов (ср., например, Примаса Орлеанского); однако у Архипоэта эта черта выглядит более живо и органично, поскольку идет, так сказать, из глубины его характера (для Примаса 'гонения' – нечто внешнее, вызывающее с его стороны яростный отпор). Ср.: *et opus impositum ferre non valentis* "и неспособного вынести возложенное на него

бремя", *sed angusti temporis me coartat meta* "но жмет меня предел узкого времени"; *poriuntur studio subditi labori* "умирают от усердия, пригнетенные трудом" (*Archicancellarie II**); *me redarguunt servientes tui* "меня порицают твои слуги" (*Estuans*); *nudus ego, metuens frigus atque brumam* "я нагой, боюсь холода и зимы" (*Archicancellarie II*); *Sic sum pauper et sic indigeo / Quod tam siti quam fame pereo* "я так беден и так нуждаюсь, что гибну от жажды и от голода" (*Lingua*).

(2) *тщедушность, болезненность, восприимчивость к недугам*

Теме 'болезни' специально посвящено одно из стихотворений Архипоэта (*En habeo*), ср. *Quid sim passus ibi, nequit ex toto modo scribi. / Iam febre vexatus nimioque dolore gravatus / Hic infirmabar, quod vivere posse negabar* "что я там вытерпел, невозможно описать; мучимый лихорадкой, и пригнутый к земле страшной болью, я страдал так, как будто у меня отнималась жизнь". Ср. также: *continuum tussim patior, tamquam tiscicus sim, / Sencio per pulsum quod non a morte procul sum* "страдаю от постоянного кашля, словно чахоточный, и чувствую по пульсу, что я недалеко от смерти" (*Omnia*); *cujus carnes sunt absorpte* "...плоть которого (т.е. моя) истощилась" (*Omnia*).

(3) *подверженность духовной деятельности влиянию физических состояний, зависимость духа от нужд плоти*

Ср. *Ego nunquam potui scribere jejunos, / Me jejunum vincere posset puer unus... / Tale vinum generat copiam sermonum. / Tales versus facio, quale vinum bibo, / Nihil possum facere nisi sumpto cibo... / Mihi nunquam spiritus propheticie datur, / Nisi prius fuerit venter bene satur... / Dum in arce cerebri Bacchus dominatur, / In me Phebus irruit et miranda fatur* "я никогда не мог писать на голодный желудок. Голодного меня одолел бы и ребенок... Вино порождает красноречие в стихах; пишу такие стихи, какое пью вино. Ничего не могу написать, иначе, как поевши... Мне никогда не дается дар поэзии, прежде чем насытится желудок; пока в мозгу царит Бахус, в меня вселяется Феб и вещает дивное" (*Archicancellarie II*). Как мы увидим далее, этот мотив получает интересное развитие в "Исповеди".

Другой стороной этой зависимости является *подверженность страстям, впечатлительность, эмоциональная возбудимость, податливость на соблазны, непостоянство, нетвердость, переменчивость, легковесность* (сокр. 'легкость'). *Tuus quondam adoptivus, / Sed pluralis genitivus... / Mihi factus est nocivus* "я был когда-то твоим сыном, но плотские наслаждения принесли мне большой вред" (*Fama*); *Dum in*

* В скобках даются условные названия стихотворений Архипоэта, раскрываемые в списке сокращений (стр.146).

arce cerebri Bacchus dominatur,/ In me Phebus irruit..."пока в мозгу властвует Бахус, в меня врывается Феб" (Archicancellarie II). Данный мотив особенно развит в "Исповеди" – в силу специфики ее локальной темы. Он представлен и в других стихотворениях, но преимущественно в негативном преломлении – как 'признание поэта в том, что ему несвойственно все тяжеловесное, неподвижное, солидное, вялое', ср. об архиепископе, *cujus cor non agitur levitatis ventis* "сердце которого не волнуется ветрами легкомыслия" (Archicancellarie II); *ne vos gravet longa narratio* "чтобы вам не был тяжел длинный рассказ" /поэт – читателям, обещая быть кратким/; *vos gravati sermone sentio* "чувствую, что вам тяжело слушать проповедь" /им же с извинениями/ (Lingua).

(4) *зависимость от сильных, упование на их покровительство и подаяния.*

Почти каждое стихотворение Архипоэта содержит обращение к покровителю с просьбами о помощи. Ср.: *Pauperie plenos solita pietate fove nos* "согрей нас, преисполненных нищеты, твоей привычной милостью" (Omnia); *Viris bonis hoc esse congruum,/ Ut supportet magnus exiguum,/ Egrum sanus et prudens fatuum* "подобает сильному поддерживать слабого, здоровому больного, и разумному – неразумного" (Lingua); ... *Largissimus largium omnium / Presul dedit hoc mihi pallium... / Nunc est opus, ut vestra copia / Sublevetur vatis inopia... / Prece vestra complector genua* "... щедрейший из щедрых, мой покровитель дал мне этот плащ... Пусть ваше богатство облегчит бедность поэта... Обнимаю ваши колени с мольбой" (Lingua); *A viris Teutonicis multa solent dari.../ Presules Italie, presules avari.../ Vix quadrantem tribuunt pauperi scolari.../ Commendetur largitas presulum largorum,/ Electus Colonie primus est eorum.../ Tam libenter mihi det, quam libenter sumam* "Немецкие господа дают помногу... Итальянские вельможи – скупы... едва подают бедному школяру медный грош... Пусть славится щедрость хлебосольных господ, первый из которых ты, избранник Кельнский... Пусть даст мне с той же охотой, с какой я возьму" (Archicancellarie II); *Ecce Jonas tuus plorat,/ Ut a peste, qua laborat,/ Solvas eum...* "твой Иона умоляет, чтобы ты вызволил его из беды" (Fama).

Одна же относится типичное для поэта *простирание ниц перед авторитетами*, признание собственной слабости и зависимости от них, покорность приказам, просьбы о расположении и прощении. Ср. *Audi preces, domine, veniam petentis,/ Exaudi suspiria gemitusque flentis.../ Ibo, si preceperis, eciam trans freta,/ Et, quodcumque jusseris, scribam mente leta...* *Parce tuo vati,/ Qui se totum subicit tue voluntati* "Выслушай, о господин, мольбу просящего о прощении, услышь вздохи и стоны плачущего... Твой слуга и поэт навечно, я пойду, если прикажешь, даже через моря, и с радостью напишу, что тебе будет угодно... Поддади

певца, который всего себя подчиняет твоей воле" (Archicancellarie II); Tibi colla subdimus "тебе /императору/ подставляем выи" (Salve); Ego caput fero pronum.../ Tutus ibo, que mittas "несу склоненную голову..., пойду, куда бы ты меня ни послал" (Fama); Quidquid in me malum scitis / Amputabo, si velitis "все дурное, что вы во мне знаете,/ я отсеку, если пожелаете" (там же).

Отметим отличие (4) от (1)–(3) в отношении модуса 'подверженности': если там речь шла о том, что поэт против своей воли оказывается подвергнут действию неких сил, то в (4) он, напротив, добровольно и даже радостно повергает себя в их распоряжение.

Переходя к мотивам, иллюстрирующим ветвь 'лишенность', подчеркнем, что мы фактически уже сталкивались с проявлениями этого инварианта, правда, выступавшего в совмещении с мотивами ветви 'подверженность'. Таковы, например, 'бедность' в (1), 'тщедушность' в (2), возможно, 'нетвердость, легковесность' в (3).

(5) физическое и материальное убожество, нищета, тщедушность

Ср. poeta pauperior omnibus portis... Qui vellus non habeo, nec in lecto plumam "я – поэт, беднейший из всех поэтов... не имеющий ни шерстяного плаща, ни мягкой перины" (Archicancellarie II); hic infirmabar, quod vivere posse negabar "я страдал, так, как будто у меня отнималась жизнь" (En habeo); Frigore sive fame tolletur spiritus a me "то холод, то голод отнимают у меня дух" (Omnia).

Частным случаем лишенности является также 'нехватка времени': Vis, ut intra circulum parve septimane / Bella scribam forcia... "ты хочешь, чтобы я за краткую неделю описал великие войны" (Archicancellarie II); sed angusti temporis me coartat meta "но жмет меня предел узкого времени".

(6) духовная нищета, заурядность, принадлежность к массе.

Неоднократно поэт применяет к себе эпитет stultus, fatuus "глупый"; характеризует себя как lingua balbus, hebes ingenio "заикающийся и тупоумный" (Lingua); ср. епe cunctis appareo stultus "всем кажусь глупым" (En habeo). Идея растворенности в массе выражается частым отнесением к некоему "мы", ср. nos poetae pauperes "мы бедные поэты..." (Salve), juvenes non possumus "мы, юноши, не можем..." (Estuans) и т.п. Собственная глупость и неодаренность часто подчеркивается приравниванием себя к слабой части человечества (женщинам, детям, убогим...): vidua pauperior "беднее вдовы".

К проявлениям 'внутренней бедности' относится и неспособность поэта к деятельности, требующей силы, мужества и т.п., непрактичность, житейская беспомощность: Fodere non debeo.../ Ortis ex militibus, preliandi gnaris;/ Sed quia me terruit labor militaris,/ Malui Vergilium sequi, quam te, Paris./... Quid ergo iam facium, qui nec agros colo,/ Nec mendicus fieri nec fur esse volo?

"пахать землю мне не подобает... Я рожден в роду воинов. Но поскольку меня страшит ратный труд, То я предпочел бы последовать за Вергилием, а не за тобой, Парис... Что же мне делать, не умеющему пахать поля, и не желающему воровать и нищенствовать?" (Archicancellarie II).

Заведомо есть и другие, не отмеченные нами мотивы, реализующие тему 'слабость'. Назовем лишь два из них, причем такие, в которых одновременно представлены обе ветви - 'подверженность' и 'лишенность'.

(7) *неспособность удерживать собственность, распиление ее, податливость на просьбы, на жалость к ближнему и т.д. (т.е. 'подверженность эмоциям, приводящая к материальной лишенности')*

Ср. ...Nolo parcus esse,/ Nolo sine socio mea frui messe.../ Quod habeo, tribuo libenter "Не желаю быть скупым, не хочу садиться за стол без товарища; ... что имею, то охотно раздаю" (Archicancellarie II); ср. также в "Исповеди": ... ludus corpore me dimittat nudo "игра раздевает меня догола" (Estuans).

(8) *инфантильность, плаксивость (т.е. 'душевная податливость, сходство со слабыми, убогими')*

Ср. ... sepe lugeo quando vos ridetis "я часто плачу, когда вы смеетесь" (Archicancellarie II); Flebam namque graviter, sicut sepe fleo "ибо я горько плакал, как часто плачу" (Nocte); Exaudi suspiria gemitusque flentis "выслушай вздохи и стоны плачущего" (Archicancellarie II).

В заключение нашего очерка мотивов, реализующих 'слабость', отметим, что в сферу действия этого инварианта попадает не только сам лирический герой, но и картина окружающего объективного мира. Так, 'слабый' герой со- и противопоставляется сильным, твердым, ученым, мудрым и т.п. партнерам. Вообще для Архипоэта типичен

(9) *мир, пронизанный мощными силами, под которыми гибнут более слабые существа.*

Возвращаясь к характеру лирического героя Архипоэта, подчеркнем, что разнообразие приведенных мотивов свидетельствует о том, насколько живо и многогранно разработан этот образ. При этом, как и всякий оригинальный художник, Архипоэт активно и изобретательно использует для выражения своей темы не только сюжетно-образную (предметную), но и техническую (орудийную) сферу поэтического языка. Мы остановимся лишь на одном, наиболее бросающемся в глаза языковом инварианте Архипоэта, непосредственно связанном с $\theta_{инв}$ 'пассивность, податливость'. Имеется в виду пристрастие автора к конструкциям, представляющим как бы

прямую грамматическую проекцию названной темы, а именно – к таким, в которых авторское "я" выступает либо как объект переходного глагола, либо как субъект глагола в пассиве:

(10) *пассивные и объектные конструкции*

Ср. *somno iam refectus* "освеженный сном"; *sum raptus ad ethera* "я был вознесен на небо"; *ab eo sum monitus* "я был им предупрежден"; *circumdant me gemitus* "меня окружают стоны"; *et me fata terreant obitus vicini* "и (хотя) меня ужасает близкая кончина"; *abbas bonus pastor est et me bene pavit* "аббат – хороший пастырь и хорошо пас меня" (все из *Nocte*). Как мы увидим ниже, особенная густота пассивных и объектных конструкций наблюдается именно в "Исповеди".

2. Обратимся теперь ко второй ветви инвариантной темы – '*артистизму*'. До сих пор, сосредоточиваясь исключительно на '*слабости*' лирического героя и ее разнообразных манифестациях, мы как бы выдавали ее за единственный тематический инвариант Архипоэта, чем неизбежно обеднили и даже исказили реальную картину его поэтического мира. Ореол '*слабости и т.п.*', безоговорочно приписанный лирическому герою, делает из него унылого элегика, каковым он, очевидным образом, не является. В действительности этот герой неотделим от веселья, игры, лицедейства. Именно эту смысловую струю и призван отразить второй компонент $\Theta_{инв}$ – '*артистизм*', более развернуто – '*склонность к игре, к амбивалентной многоплановости, к остраKENному и отчужденному взгляду на все привычное, в том числе и на собственное "я"*'. Суть этой позиции – в умении редактировать и ретушировать собственное "я" в том или ином направлении, показывать себя публично, как бы оставаясь в стороне от самого себя, говорить о себе как о другом, а также в неоднозначности, незакрепленности ценностных установок, в их принципиальной переменчивости.

Отступая от обычного порядка изложения, начнем характеристику мотивов, реализаций '*артистизм*' с беглого перечисления его *орудийных* (а не предметных) *манифестаций*. Сюда входит всякого рода двойственность точек зрения, построение двухголосных, амбивалентных высказываний, игра с формой, обнажение приемов, преувеличения, пародия, подчеркнутая виртуозность, нарядность стиля, насыщение текста броской рифмовкой, аллитерациями, ярко выделенными поэтическими фигурами и т.п. Чтобы дать понять, что имеется в виду, приведем несколько примеров.

(11) *балансирование между двумя точками зрения – христианской альтруистической и греховной эгоистической*

можно видеть в *Lingua* (строфы XXXIV – XLII), где поэт, с одной стороны развивает тему христианской благотворительности, милостыни, отдачи собственности, а

с другой, в рамках того же рассуждения, призывает подать ему как можно больше – даже в ущерб ближним (*omni petenti tribue... nam libenter semper accipio / Et plus mihi quam fratri cupio* "всякому просящему у тебя давай (ср. Лука, 6, 30) ... я охотно принимаю подаяния и желаю себе больше, чем брату").

(12) *заведомые гиперболы*, обнажающие самый принцип преувеличения,

очень многочисленны; приведем только три примера. В *Archicancellarie II* поэты представлены умирающими под тяжестью бессмертных трудов (*Et, ut opus faciant quod non possit mori, / Moriuntur studio subditi labori* – кстати, наряду с гиперболой образ украшает также КОНТРАСТ с тождеством – 'умирают, создавая бессмертное'. В том же стихотворении поэт называет скутых итальянских прелатов не больше не меньше как идолопоклонниками (*Presules Italie, presules avari, / Pocius idolatre debent nominari*).

В оде в чести Фридриха Барбароссы явно утрирован литературный мотив 'страх врагов перед героем', ср. *Volat fama Cesaris velut velox ecus, / Hac audita trepidat imperator Grecus, / Iam quid agat nescius, iam timore cecus, / Timet nomen Cesaris ut leonem pecus* "летит слава цезаря словно быстрый конь; услышав о нем, трепещет греческий император; он уже не знает, что ему делать, и, ослепленный страхом, боится имени цезаря, как скот боится льва" (*Salve*). Отметим кстати ювелирную аллитерацию в первом стихе: *volat - velut - velox* и частичную анаграмму во втором: *trepidat - imperator*. Нарочитая условность, выражающаяся в использовании и педалировании элементов готового литературного репертуара, – явление, с которым мы еще встретимся, говоря о том, как автор утрирует свой собственный характер (СОВМ двух ветвей $\theta_{инв}$).

(13) *виртуозная рифмовка*

Это еще один фактор, подчеркивающий форму и выражающий самолюбование, в стихотворениях, написанных вагантской строфой, требующей 4 одинаковых рифмы подряд, нередки последовательности из 8 рифм: *minores, fores, debitores, labores, piscatores, venatores, contemptores, honores* и т.д. Сами рифмы часто носят акробатический характер: целиком такими рифмами написано *Omnia: cujus - manu jus, immense - regimen se, vicens - tibi gens, pulsum - procul sum* и т.д. По поводу последней рифмы заметим также, что принцип отчужденности и взгляда со стороны (который лежит в основе жонглирования рифмами) здесь обнажен, чему служит

(14) *контрапункт между рифменным жонглированием и содержанием текста,*

говорящего об угасании жизни и пульса (*sencio per pulsum quod non a morte procul sum* "чувствую по пульсу, что я недалеко от смерти").

Аналогичный контраст между бедственностью изображаемого положения и бога-

той фантазией в области рифмовки налицо и в *En habeo: Nunc mendicorum socius sum, non medicorum* "теперь я товарищ нищих, а не врачей". Превращение в нищего сопровождается рифмой, эффектной в ряде отношений: это грамматический параллелизм (два существительных в одном и том же падеже и одной и той же синтаксической роли); это очень глубокая рифма, покрывающая пять слогов, в том числе все 1-е полустишие (*nunc mendicorum... non medicorum*); это почти полный каламбур, так как два существительных (одно выражающее престиж, а другое – униженность) различаются всего лишь одной буквой (п).

Коснемся, наконец, и таких орудийных проявлений 'артистизма', которые, с одной стороны, достаточно незаметны и к тому же неспецифичны для данного автора, но, с другой стороны, являются необходимым условием реализации темы 'артистизм'. В отличие от тех особых эффектов, о которых говорилось до сих пор, с их эпатирующей подчеркнутостью и преувеличенностью, речь пойдет о более нейтральных чертах поэтического стиля, пронизывающих всю фактуру стихотворного текста. Дело в том, что убедительное воплощение темы 'артистизм' предполагает безупречное и разностороннее владение формой, безотносительно к тому, происходит ли какое-то ее выпячивание и обнажение.

Проиллюстрируем техническое мастерство Архипоэта на материале фонетической организации его стихов, причем обратимся непосредственно к материалу "Исповеди", поскольку в ее дальнейшем разборе эта сторона (как более или менее безразличная к локальной теме) затрагиваться не будет.

Текст стихотворения изобилует фонетическими параллелизмами, то есть повторениями определенных звуков в определенных позициях. Для повторяющихся гласных наиболее типичными позициями являются первая и последняя ударные позиции полустиший одной строки (*горизонтальный параллелизм*). Ср. *Stultus ego comparor / fluvio labenti; Presul discretissime / veniam te precor; Secundo regarguor / etiam de ludo; Tercio capitulo / memoro tabernam*. Еще более часты повторы заключительных ударных гласных в полустишиях, ср. *factus de materia / levis elementi; Jocus est amabilis / dulciorque favis; Oculis illaqueat / facie predatur; Illam nullo tempore / sprevi neque spernam*. Иногда один стих включает оба типа повторов одновременно: *Cor imbutum nectare / volat ad superna*.

Встречаются параллелизмы гласных и в других позициях, например, в началах или концах стихов одной строфы (*вертикальный параллелизм*). Так, в началах стихов II строфы параллелизм охватывает три ударных гласных (u-e-o): *Cum sit enim proprium... // Supra petram ponere... // Stultus ego comparor...* Примеры сходной огласовки вторых полустиший находим в строфах X и XI (причем во втором случае наблюдается и горизонтальный параллелизм в пределах полустишия). В X: *etiam de ludo // ... me dimittat nudo // ... mentis esti sudo // meliora cudo //*; в XI: *memoro tabernam // ... sprevi neque spernam // ... venientes cernam // Requiem eternam* (в последней паре полустиший тождество огласовок является полным).

Помимо таких ритмических повторов гласных, нередки их повторы в нерегулярных позициях, отличающиеся, однако, большим охватом текста, Ср., например, повторения одного и того же ударного гласного в пределах полустишия или строки: *materia / levis elementi; petram... sedem fundamenti; feror ego veluti / sine nauta navis; voluptatis avidus / magis quam...* и т.п. Повторы подобного рода нередки и по вертикали; ср. в той же II строфе окончания (на u-a-enti) – *funda-*

enti : fluvio labenti : nunquam permanenti.

Богат фонетическими повторами и консонантизм "Исповеди". Как и в области гласных, эти повторы могут быть ритмическими и неритмическими.

Горизонтальные ритмические повторы можно проиллюстрировать, например, повторением одинаковых согласных в началах полустиший одной строки (анафорические), ср. II,2 *supra.../ sedem...*; XV,4 *cujis.../ conscius*; в началах последних слов полустиший (эпифорические), ср. X,4 *...carmina- /...cudo*; XII,4 *...propicius /...potatori*; V,2 *...viciis /...virtutis*; VII,4 *...corporum /...curam*, а также повторением согласных в соседстве с последними ударными гласными полустиший строки: VII,4 *...corporum /...curam*; III,1 *...gravitas /...gravis*; VI,4 *...nequeo /... precor*; IX,1 *...Ypolitum /...Papie*; XII,2 *...proxima /...ori*. К ритмическим повторам близки и повторы в началах первого и последнего слова стиха (кольцевые), ср. XVII,2 *renovatis.../...renascor*; XI,1 *tercio.../...tabernam*; VI,1 *presul.../...precor*; IX,3 *Veneris.../...vie*; XII,1 *teum.../...mori*; а также в началах слов, окружающих цезуру (стыковые), ср. XIV,1 *...proditor / pravitatis...*; XV,1 *...presencia / presulis...*; IX,4 *...turribus / turris...*

Вертикальные ритмические повторы согласных - это, в первую очередь, повторы начальных согласных соответственных полустиший разных стихов в пределах одной строфы. Ср. повторы в первых полустишиях: I,3,4 *factus... folio*; II,2-4 *supra... stultus... sub*; VI,2,3 *morte... teum*; XVIII,2,4 *fac... feram*, а также повторы во вторых полустишиях: I,2,3 *loquor / levis*; V,1,3 *more / magis*; XIII,2,3 *volat / vinum*; XVI,1,2 *quicquid / quod*. В двух случаях строфа содержит вертикальные повторы обоих типов; ср. I строфу с ее начальными *f* и *l* и X,1,2: *secundo / sed* и X,2-4: *te / mentis / meliora*.

Многочисленны также неритмические повторы согласных, так или иначе разбросанные по стиху и строфе, однако от их иллюстрирования мы воздержимся. В заключение нашего беглого очерка фонетической ткани текста Архипоэта приведем несколько случаев, когда в повторение вовлекаются целые фонетические комплексы, образующие сложные цепи и переплетения. Ср. повторение комплекса *d-me/a*: I,3 *de materia* - II,2 *sedem... fundamenti* - II,4 *eodem aere*, комплекса *(m/n)-t-r+a/i/u*: I,1 *intrinsecus* - I,2 *in amaritudine* - I,3 *materia*, комплекса *v-n(-s)+e+u*: VIII,3 *ubi Venus digito iuvenes venatur*.

Примеры, которые легко можно было бы продолжить, а также материал других сфер поэтической техники показывают ювелирное владение формальными средствами стиха, благодаря которому тема 'артистизм' получает убедительную поддержку на уровне наименее осознаваемых элементов структуры.

Перейдем теперь к предметным манифестациям 'артистизма'. Одной из его типичных конкретизаций являются

(15) *позы*, т.е. утрированные и условные изображения собственных чувств и состояний

Житейские формы артистической игры с собственным "я" и позы, принимаемые этим "я" перед публикой, могут, вообще говоря, быть весьма различными в зависимости от характера субъекта. Ср., например, такие разные позы, как "суперменская" поза большого, сильного, авторитетного человека (Маяковский) или поза утонченности, изнеженности, элитарности (Игорь Северянин). Достаточно специфичны и позы, принимаемые лирическим героем Архипоэта. Они несут на себе отпечаток уже известных нам инвариантных черт личности героя, связанных с комплек-

сом 'слабости'. Эти позы обычно выражают то или иное отступление перед превосходящими силами жизни, а также желание снискать их расположение. Позы этого рода образуются путем добавления к описанным выше разновидностям $\theta_{инв}$ 'слабость' элементов артистического отчуждения, остранения, стилизации и т.п. (о них см. выше, стр. 149 сл). Таким образом безрадостная картина жизни гонимого и неудачливого поэта приобретает характер своеобразного маскарада.

Среди типов стилизации следует выделить такой, как

- (16) *подгонка реального состояния героя под ту или иную из набора наличных социальных ролей (одописца, покорного слуги, кающегося грешника, и т.п.)*

Говоря о позах, характерных для героя Архипоэта, мы будем часто пользоваться словом 'кокетство', которому хотели бы придать терминологический смысл:

- (17) *кокетство = слабость, превращенная в позу, рассчитанную на симпатию аудитории*

Рассмотрим элементы позирования в некоторых из приводившихся выше иллюстраций 'слабости и пассивности' героя.

Как мы помним, одной из разновидностей $\theta_{инв}$ 'слабость, подверженность' было 'простираание ниц, покорность приказам, просьбы о расположении и прощении'. В духе сказанного выше эта психологическая установка отливается в форму готовой или даже несколько утрированной маски

- (18) *слуга, покорный своему господину*

Это достигается подчеркиванием элементов служения и употреблением соответствующих клишированных жестов (*tibi colla subdimus; ego caput fero pronum; prece vestra complector genua*) и преувеличенных заверений (типа *ibo si preceperis eciam trans freta*).

Условная фигура покорного слуги часто оттеняется соположением с аналогичной фигурой могущественного господина. Так, в начале *Archicancellarie II* поэт изображает себя робким, слабым, пригнетенным, хотя и на все готовым слугой, тогда как адресат послания характеризуется как твердый, возвышенный, просвещенный, мудрый. То же в *Opnia*, где возвеличение адресата сопровождается всяческим принижением себя.

Иногда эта контрастная конструкция доводится до особой резкости - например, в стихотворении, обращенном к императору, где поэт сравнивает себя и подобных себе простых смертных с муравьями (при этом более крупные личности, также склоняющиеся перед императором, уподоблены тиграм): *tibi colla subdimus tigres et formice (Salve)*. Подобная гиперболизация собственной слабости и убожества - поза, совмещающая преувеличение (т.е. сознательную игру с формой) и

взгляд со стороны на собственное "я" (поскольку преувеличению подвергается именно "я"). К позе утрированной покорности часто добавляются кокетливые упоминания о слезах, вздохах и т.п. (*exaudi suspiria gemitusque flentis*).

Элементы преувеличения и кокетства часто выступают на первый план, - в частности, когда поза не опирается на готовую социальную роль. Так при переработке в позу мотива (3) 'зависимость от нужд плоти' герой изображает себя в *Archicancellarie II* как слабого и преувеличенно ничтожного, тем самым рисуя себя как бы со стороны и - путем карикатурного самоуничижения - рассчитывая рассмешить и вызвать сочувствие. Достигается это так. Утрируя мотив зависимости духа от плоти, поэт представляет себя в виде весьма примитивного механизма, который не только не работает без еды и выпивки, но и выдает продукцию в строгой зависимости от потребленного (*tales versus facio quale vinum bibo*). Таким образом 1-е лицо "я" становится объектом карикатуры (взгляд уместный скорее в эпиграмме, чем в автопортрете). Намеренное принижение себя имеет место и в словах *ne jejunum vincere posset puer unus*, где образ ребенка вносит мотив (8) 'инфантильность', призванный придать ситуации трогательный оттенок.⁵

Кстати, упомянутый только что мотив (8) тоже легко преобразуется в условную позу, ср. *vidua pauperior*, где мотив 'приравнивания себя к слабой и убогой части человечества' выражен определенной социальной ролью (вдова), а дополнительное преувеличение состоит в том, что себя поэт ставит еще ниже.

Проиллюстрировав основные способы и некоторые примеры преобразования разновидностей 'слабости' в соответствующие позы, мы откажемся от задачи исчерпывающего перечисления поз. Остановимся лишь на одном аспекте 'артистического и отчужденного отношения к себе'. Подробно тому, как герой Архипоэта склонен смотреть со стороны на свое человеческое "я", точно также он часто занимает отчужденную позицию и по отношению к себе как к поэту. Эти два литературные "я" - собственно поэт и, так сказать, критик, рассуждающий о стихах, законах творчества и т.п., - могут соотноситься друг с другом так же, как и две человеческие ипостаси автора. А именно, "я-критик" охотно изображает "я-поэта" как страдающего уже знакомыми нам чертами слабости, пассивности и т.п., но, так сказать, на литературной почве.

Из "поэтических поз", принимаемых автором, отметим две.

(19) *роль послушного одотисца, готового выполнить любое литературное поручение покровителя*

Ср. в *Archicancellarie II*, строфа 3: *Tuus in perpetuum servus et poeta.../ Et, quodcumque jusseris, scribam mente leta* "я, твой слуга и поэт навечно,... ра-

достно напишу все, что ты прикажешь". В аналогичном месте послания императору параллелизм между ролью одописца и прочими социальными формами служения дан еще более прямо: *Dent fruges agricolae, pisces piscatores, / Auceps volatilia, feras venatores, / Nos, poete pauperes, opum contemptores, / Scribendo Cesareos canimus honores* "Пусть земледельцы приносят плоды, рыбаки рыбу, птицеловы птиц, охотники дичь; мы, бедные поэты, презирающие богатства, воспеваем славу цезаря писаниями".

(20) *поза поэта, извиняющегося за неспособность выполнить высокий социальный заказ*

Она разработана с большой подробностью в *Archicancellarie II*, где поэт оправдывает свою медлительность в написании стихов в честь императора нехваткой времени, сил, переменчивостью вдохновения, голодом, нищетой и другими проявлениями 'лишенности'. 'Уклонение от воспевания' чего-то высокого является готовым литературным мотивом, встречающимся в частности у Горация (ода о Пиндаре: IV, 1), а в качестве его мотивировки использованы специфические черты лирического "я" Архипоэта (= разновидности 'слабости, пассивности').

В обоих рассмотренных случаях можно обнаружить полный параллелизм со способами остранения своего "я" в житейской сфере. Если там мы встречались с отливанием проявлений 'слабости' в определенные социально-психологические роли, то здесь те же слабости "дотягиваются" до определенных литературных ролей.

В заключение очерка двух компонентов инвариантной темы подчеркнем, что возможны их многообразные СОВМЕЩЕНИЯ, на которых мы не сможем остановиться. Ограничимся упоминанием лишь об одном проявлении их совместного действия. На пересечении 'слабости' и 'артистизма' образ лирического героя приобретает такие черты, как

(21) *изящество, изнеженность, благородный вкус, чувство меры*

Это означает, в частности, отсутствие натурализма, картин грубой жизни, буйных сцен, резких эмоций и т.п. (в отличие, скажем, от стихов Примаса Орлеанского).

В. Интегральной темой "Исповеди", по определению, должно служить СОВМЕЩЕНИЕ ее локальной и инвариантной частей, то есть то или иное осуществление синтеза 'жизнелюбия' и 'благочестия' в терминах 'слабости' и 'артистизма'. Стратегия реализации этой задачи относится по сути дела уже к области не собственно темы, а глубинного решения.

2. Глубинное решение.

Суть ГР может быть определена как СОВМЕЩЕНИЕ друг с другом полюсов локаль-

ной темы ('благочестия' и 'жизнелюбия') с опорой на инвариантную тему, то есть на ее два главных компонента и на те их разновидности и комбинации, которые оказываются для этого наиболее удобными. Тем самым происходит не только СОВМ полюсов $\theta_{\text{лок}}$, но и СОВМ $\theta_{\text{лок}}$ с $\theta_{\text{инв}}$ и выбор нужного "поворота" $\theta_{\text{инв}}$.

ГР включает определение основных направлений, по которым $\theta_{\text{инв}}$ ставится на службу $\theta_{\text{лок}}$. Прежде чем перечислять их, заметим, что уже самый факт обращения к $\theta_{\text{инв}}$ и ее разновидностям (то есть в данном случае – к различным сторонам единой авторской личности) и трактовки в их духе каждого из полюсов $\theta_{\text{лок}}$ неизбежно означает медиацию между этими полюсами: они предстают как органически связанные грани одного и того же психологического склада.

Общий характер СОВМЕЩЕНИЯ полюсов локальной темы определяется с учетом тематического компонента 'артистизм', точнее таких его аспектов, как 'неоднозначность, незакрепленность, переменчивость ценностных установок'. В соответствии с этим искомый 'синтез благочестия и жизнелюбия' предстает как (а) *амбивалентный*, т.е. оба полюса даются как бы не вполне "всерьез", с двойным знаком, (б) *неустойчивый, колеблющийся*, в том смысле, что автор то и дело "безответственно" перескакивает от одного полюса к другому, балансирует между ними и т.д. Эта 'неустойчивость' психологически мотивирована (СОГЛАСОВАНИЕ) 'слабостью, подверженностью': герой способен поддаваться влиянию обеих полярных сил.

Амбивалентный и неустойчивый характер СОВМЕЩЕНИЯ представляет собой ценную особенность разбираемого стихотворения. *Амбивалентность*, равноценность полюсов отличает его от пародийных перелицовок религиозных текстов (типа "Евангелия от марки серебра" и "Всеяленной литургии"), где церковные элементы лицаются положительного ореола и приводятся лишь с целью их осмеяния. *Неустойчивость* равновесия между ценностями отличает "Исповедь" от позднейших, полнокровных и гармоничных форм синтеза гедонизма и христианства (ср. образ брата Жана у Рабле). Возможно, подобный неустойчивый модус примирения 'благочестия' и 'жизнелюбия', подсказываемый – в рамках нашего описания – свойствами инвариантной темы (= поэтической личности Архипоэта), имеет и историческую подоплеку: идеологический климат XII века еще не допускал столь рискованного и парадоксального сочетания без изрядной дозы лавирования и акробатики.

Поскольку исходно, т.е. в современной Архипоэту культуре, полюса локальной темы однозначно противоположны по оценке (благочестие – плюс, жизнелюбие – минус), постольку задача их амбивалентного СОВМЕЩЕНИЯ состоит в выборе средств, которые обеспечивали бы не просто "фактическое" соединение полюсов, но и определенный сдвиг в их оценке. Жизнелюбие, наряду с осуждением, подлежит, так сказать, реабилитации, а благочестие, наряду с превознесением, – снижению.

Для решения задач фактического соединения полюсов и сдвига в оценках привлекаются средства тройного рода.

А. Средства, обеспечивающие *чисто фактическое соединение* полюсов, – например, переход героя от благочестия к жизнелюбию или наоборот; тот или иной параллельный показ обоих способов поведения; и т.п.

Б. Средства, направленные исключительно на *изменение оценок* полюсов, безотносительно к задаче их соединения. Чисто оценочный сдвиг может состоять в том или ином регулировании одного из полюсов с целью приблизить его к виду, приемлемому с точки зрения противоположного полюса (причем этот последний может в данном месте текста и не фигурировать).

В. Средства, обеспечивающие *как фактическое соединение полюсов, так и сдвиг оценок*. Эта комбинация особенно часто встречается в "Исповеди". Она состоит в том, что два полюса не просто одновременно экспонируются в тексте, но и оба одновременно "утверждаются" или "отрицаются". Это имеет место, когда в речи автора слышатся сразу два голоса, когда два противоположных явления комически приравниваются друг к другу, и т.п. Следует сказать, что первый тип операций, то есть чисто фактическое соединение полюсов, в контексте других двух типов средств, применяемых в "Исповеди", обычно также сопровождается некоторым сдвигом оценок, что соответствует центральной установке на амбивалентность.

С опорой на элементы инвариантной темы названные три типа средств конкретизируются в "Исповеди" следующим образом.

А. *Фактическое объединение* жизнелюбия и благочестия происходит с опорой на такие инвариантные свойства лирического героя, как 'легкость, подвижность, подверженность' внешним воздействиям любого направления, а также 'смена поз' ($\theta_{\text{инв}}$ 'артистизм'). Герой предстает как непринужденно переходящий, "перепархивающий" от греха к раскаянию и наоборот.

Б. Чисто *оценочная переориентация* полюсов путем их отдельного регулирования состоит в том, что искомые менее резкие манифестации этих полюсов подбираются с учетом характерных черт личности героя, то есть инвариантных мотивов.

Так, жизнелюбие делается приемлемым с точки зрения благочестивой морали тем, что в нем (с опорой на мотив (21) 'изящество,...') ослабляются черты разгульности, исключается всякое буйство и неумеренность,⁶ а также тем, что жизнелюбивое поведение объясняется ссылками на слабость и податливость героя.

Обезвреживанию картин гедонистического поведения способствует и $\theta_{\text{инв}}$ 'артистизм': им придается характер поз, чем подчеркивается элемент искусственности и тем самым снимается живой, заразительный заряд гедонизма.

В результате этих и подобных операций из жизнелюбия изымаются моменты, способные возмутить и оскорбить религиозную благопристойность. У него как бы вынимается жало, оно предстает неопасным и простительным.

Аналогичному автономному ретушированию подвергается и благочестие, лишаясь своих крайних аскетических проявлений и выступая в более гуманном облике. В частности, оно оказывается манифестированным в виде благочестивой творческой деятельности; связь такого модуса благочестия с инвариантным мотивом 'артистизм' очевидна.

В. Соединение полюсов, сдвигающее также и оценки (двухголосие, парадоксальные приравнения полюсов и подобные построения, см. выше), основывается в первую очередь на 'артистическом' аспекте поэтической личности автора. В самом деле, склонность к двойственным точкам зрения, к многоплановой игре с объектами, в том числе и с собственным "я", отмеченные нами в разделе о ПМ, очевидным образом способствует данному типу операций.

Краткое резюме глубинного решения "Исповеди" выглядит примерно так:

(22) Амбивалентное и неустойчивое **СОВМЕЩЕНИЕ** благочестия и жизнелюбия, опирающееся на инвариантные черты поэтической личности Архаипоэта (слабость, артистизм) идет по следующим основным линиям:

- (а) модификация полюсов - их смягчение, сближение, устранение крайних форм;
- (б) переход героя от полюса к полюсу, имеющий вид непринужденного игривого "перепархивания";
- (в) одновременные апология и критика обоих полюсов путем их парадоксального контрапунктирования и приравнения друг к другу.

II. ГЛУБИННАЯ СТРУКТУРА.

Глубинная структура (ГС) "Исповеди", реализующая глубинное решение, описывается в два этапа. Сначала рассматриваются, по отдельности и безотносительно к их линейному и иерархическому соотношению в тексте, основные компоненты ГС - типовые конструкции (из общелитературного репертуара), каждая из которых берет на себя определенные функции из числа сформулированных в ГР. Затем из них строится *сюжетно-жанровое ядро* ГС, где некоторые из конструкций становятся доминирующими, образуя стержень, вокруг которого аранжируются остальные конструкции; применение определенных операций по выразительной разработке ядра ГС приводит к построению, все еще в рамках ГС, достаточно подробного *линейного плана* будущего текста.

1. Конструкции.

Этим термином мы обозначаем целый спектр выразительных средств, играющих существенную роль в реализации ГР. К ним относятся элементарные приемы выразительности (в данном случае – СОГЛАСОВАНИЕ), их комбинации (СОВМЕЩЕНИЕ КОНТРАСТОВ, ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ) и более сложные художественные образования – фигуры, т.е. комбинации ПВ, нагруженные определенным тематическим содержанием, например, комическим (в составе описываемых ниже конструкций "Перекрашивание", "Провал претензий"), и контрапунктные построения, СОВМЕЩАЮЩИЕ различные точки зрения (например, в двухголосных конструкциях).

А. Конструкция "Смягчение" выполняет функцию ретуширования полюсов $\theta_{\text{люк}}$ путем их СОГЛАСОВАНИЯ с теми или иными манифестациями $\theta_{\text{инв}}$. Это "Смягчение", выражающееся, по сути дела, лишь в отборе проявлений 'жизнелюбия' и 'благочестия', которые преподносятся читателю уже в готовом виде (а не в каких-либо построениях, в которые они вовлекались бы на глазах читателя), воспринимается как нечто само собой разумеющееся и своей сравнительной незаметностью отличается от всех прочих конструкций. Назовем основные формы, принимаемые данной конструкцией в "Исповеди".

1. Смягчение 'жизнелюбия' путем СОГЛ с 'изяществом, изнеженностью, благородным вкусом, чувством меры' делает его проявления умеренными, небуйными и ориентирует их в сторону 'сладости, изнеженности, мягкости'.⁷ Похождения героя на любовном, игорном и кабацком поприще изображаются без натуралистических подробностей, характеризуются такими метафорическими или обобщенными понятиями, как *jocus, morte bona morior, quis... castus habeatur, tabernam... nullo tempore sprevi neque spernam*. При этом акцент делается на всякого рода сладостных, легких, приятных переживаниях и занятиях – *jocus, dulciorque favis, dulci nese, puellarum decor, leviusque corporum*.

2. Смягчение 'жизнелюбия' путем СОГЛ непосредственно со 'слабостью, лишенностью, подверженностью' придает его проявлениям характер 'пассивной жертвенности'; ср. труд по приказу Венеры, раны, наносимые красотой девушек, песне песок "букв. губим гибелью" и т.п., а также 'неудачливости': если влюблен – то платонически (*tactu nequeo*), если играет – то проигрывает (*ludus corpore me dimittat nudo*), если пьет – то до изнеможения (строфы XI – XII).

3. Смягчение 'жизнелюбия' путем СОГЛ с 'позированием' ('артистизм') делает его проявления "несерьезными", условными, что выражается прежде всего в хрестоматийных преувеличениях своих чувств и состояний; так, легкость героя предстает в образе листа, гонимого ветром, а интенсивность любовных пережива-

ний и опьянения преувеличиваются путем уподобления смерти.

4. Смягчение 'благочестия' путем СОГЛ с другими проявлениями 'артистизма' приводит к тому, что в качестве упоминаемых поэтом форм благочестивого поведения фигурируют 'творчество, труд, горение духа', ср. *Tunc versus et carmina meliora cudo; poculis accenditur animi lucerna; ... labor est suavis.*

5. Смягчение 'благочестия' путем СОГЛ со 'слабостью, изнеженностью': желательным для благочестия качеством становится 'милосердие', ср. поучение о забвении гнева, милосердия и сладости в двух последних строфах.

Б. Конструкция "Переход" обслуживает ту часть ГР, где задается непринужденное перепархивание героя от жизнелюбия к благочестию и наоборот. Иначе говоря, она выполняет функцию фактического ("сюжетного") сцепления полюсов, причем сцепления, как это и задано в ГР, неустойчивого. Такое поведение героя опирается, главным образом, на $\theta_{\text{инв}}$ 'слабость, податливость, простираание ниц': *герой с одинаковой готовностью подчиняется как соблазнам (Quicquid Venus imperat, labor est suavis), так и авторитету церкви (Feram, quicquid jusseris, anima libenti).*

При этом, поскольку для лирического героя характерно также примеривание всякого рода поз и масок, то "Переход" может представлять как резкий, скачкообразный, "скоропалительный" – герой заменяет одну маску на другую, противоположную. Ср строфу XVII, где герой, еще недавно погрязавший в грехе, заявляет о целом ряде совершенно новых состояний, в которых пребывает (*Iam virtutes diligo, viciis irascor* и т.д.). Вместо плавного процесса изменений "Переход" дается как последовательность двух дискретных, резко различных состояний.

Такое "механизированное" изображение человеческой психологии неизбежно приобретает комический оттенок. Этот эффект, добавляясь к той атмосфере амбивалентности, отчужденности и неполной серьезности, которая заложена уже в самом принципе 'артистических поз', естественно, служит подрыву благочестивых претензий лирического героя на вновь обретенную чистоту. В том же направлении действуют в тексте "Исповеди" и другие средства создания двусмысленности (двухголосные конструкции), налагающиеся на конечное, 'благочестивое', состояние героя, достигаемое в результате "Перехода". Таким образом, конструкция "Переход" в конечном счете оказывается в разбираемом стихотворении средством не только фактического сцепления полюсов, но одновременно и сдвига оценок.

В. Особую разновидность конструкции "Переход" представляет собой перескок героя от благочестивых высказываний к жизнелюбивым, заостренный "Каламбурной игрой" одним и тем же словом. Это имеет место в IV,1 (*mihi cordis gravitas res videtur gravis*) и в V,4 – VI,2 (сначала благочестиво-самоосуждающий эпитет: *mortuus in anima*, затем – одобрительное упоминание о приятной смерти: *forte bona prior*). Отличие от рассмотренного выше сюжетного "Перехода" состоит в том, что, во-первых, поворот происходит не в плане описываемых событий (сюжет-

ная линия "грех - покаяние"), а лишь в плане способа выразиться об одном и том же состоянии героя (грехе); во-вторых, в том, что этот, по сути дела, чисто ментальный переход выразительно разработан с помощью вербальной техники - каламбура, т.е. словесного КОНТРАСТА с тождеством. (Что последнее является отдельным эффектом, можно видеть, если представить себе вариант перехода без каламбура, например, V,4 mortuus in anima - ...VI,2 dulci necesse necor). Очевидно, что этот каламбурный "Переход" опирается на 'артистические' склонности автора, причем в их наиболее легковесном и игровом варианте (игра словами). Функцией каламбурного перехода является проецирование сюжетного "перепархивания" в план способов изложения. Тождество слова, употребленного в двух противоположных значениях, добавляет к эффекту раздельного, последовательного демонстрирования полюсов (как при сюжетном "Переходе" в его чистом виде) эффект их одновременного, контрапунктного присутствия и тем самым - сдвига оценок.

Г. Конструкция "*Чужая роль*" представляет собой СОВМЕЩЕНИЕ двух контрастных элементов: некоторого объекта или лица, имеющего закрепленную за ним роль (характер, способ поведения и т.п.) - X, и противоположной роли (характера и т.п.), навязываемой ему обстоятельствами, - АнтиX. Эта конструкция широко распространена в литературе - ср. такие характерные ситуации, как "волк в овечьей шкуре", "нищий в роли принца", "частное лицо, принимаемое за высокопоставленного чиновника" и т.п. Нас будет интересовать та разновидность этой конструкции, в которой X - объект высокого или положительного плана, а отводимая ему роль АнтиX - низкая, отрицательная. Таким образом, речь фактически пойдет о более частной конструкции "*Сниженная роль*". Классическим примером может служить несолидное поведение наследного принца Гарри, будущего короля, в хронике Шекспира "Генрих IV". Снижение подобного рода может сопровождаться комическими обертонами: таковы все те ситуации карнавального типа, где носители престижа ставятся в низкое положение и осмеиваются.

В некотором смысле этот комический вариант рассматриваемой конструкции подобен комическим фигурам: он является сюжетным аналогом ментальных "Перекрашиваний", будучи в то же время параллелен "Провалу претензий" (об этих фигурах см. ниже), также разрабатываемому сюжетными средствами 'падение сверху вниз'.

В "Исповеди" конструкция "Сниженная роль" применяется в функции фактического соединения двух полюсов - благочестия ("высокое") и жизнелюбия ("низкое"), сопровождающегося сдвигом в оценке "высокого" полюса. Результатом являются неоднократно возникающие образы чистых и праведных существ, кощунственно помещаемых в профанную ситуацию. Таковы: в строфе IX Ипполит, переносимый фантазией автора в Павию, где он неспособен сохранить свою чистоту даже в течение од-

ного дня; в строфах XI–XII ангелы, появляющиеся в кабаке, чтобы вступить за душу пьяницы; в строфе XIV – слуги архиепископа (т.е., по-видимому, также духовные лица), любящие наслаждаться жизнью. В качестве СОВМЕЩЕНИЯ данной конструкции с двужгolosной конструкцией "Игра с цитатами" (см. ниже) следует, по-видимому, рассматривать тот тип обыгрывания цитат, когда *цитируемый сакральный голос ставится на службу интересам жизнелюбца*, т.е., грубо говоря, праведному автору цитаты отводится "низкая" роль апологета разгульной жизни. Примерами могут служить перелицованные цитаты, где в защиту грешника высказываются ангелы (XII,4), а затем в этой функции используются и слова самого Христа.

Д. Конструкция "Переукрашивание", или "Выдача (одного за другое)"; основана на приеме ментального СОВМЕЩЕНИЯ некоторого реального положения дел с избираемым способом его описания (изображения). Эта играющая весьма важную роль конструкция представлена в "Исповеди" рядом своих разновидностей, выполняющих разные наборы функций из ГР.

"Переукрашивание" отрицательного под неотрицательное будет далее называться "Приукрашиванием" (ср. типологию "Приукрашивания" в /31:583–585/). В "Исповеди" применяются два основных типа "Приукрашивания" – *выдача отрицательного* (т.е. 'жизнелюбия') *за простительное* и *выдача его за похвальное*. Помимо "Приукрашивания" применяется еще одна разновидность "Переукрашивания" – *выдача положительного за непохвальное* (условно "Прибеднение").

1. Первый, более мягкий тип "Приукрашивания" применяется для реабилитации 'жизнелюбия' путем изображения его в виде простительного недостатка. Иначе говоря, данная конструкция выполняет функцию ретуширования полкуса 'жизнелюбие', т.е. ту же, что и у конструкции "Смягчение" (см. выше), от которой она, однако, отличается своей большой заметностью и художественной разработанностью. Выдавая 'жизнелюбие' лирического героя за нечто простительное, поэт опирается на такую инвариантную черту его характера, как 'слабость, пассивность, податливость': проявления 'жизнелюбия', которые с церковной точки зрения представляют серьезный порок, объясняются и тем самым ретушируются ссылкой на неспособность героя устоять перед мощными соблазнами. Примерами такого "Приукрашивания" насыщены строфы VII–IX, в особенности VII (*Res est arduissima...*).

Добавим, что поскольку всякое "Приукрашивание" носит более или менее комический характер (высмеивая как приукрашиваемый порок, так и саму операцию его приукрашивания), постольку применение этой фигуры для реабилитации 'жизнелюбия' в "Исповеди" берет на себя и некоторую долю работы по сдвигу оценок и внесению амбивалентной струи: в комическом свете предстает как сам грешный герой (т.е. 'жизнелюбие'), так и его покаянные речи (т.е. в конечном счете 'бла-

гочестие').

2. *Второй, более дерзкий тип "Приукрашивания" (выдача отрицательного за похвальное) реализуется, в частности, как восхваление греховных удовольствий ('жизнелюбия'), которые изображаются в качестве богоугодных дел ('благочестие').* Функцией этого типа "Приукрашивания" является одновременно фактическое соединение полюсов (их параллельное экспонирование) и сдвиг в их оценках (ввиду резкой парадоксальности приравнивания полюсов, оба они, а также сам факт выдачи-исповеди, освещаются комическим светом). Основаниями для подобного "Приукрашивания", точнее, связующими мостиками между тем, что выдают, и тем, за что выдают, служат такие инвариантные мотивы, как 'бедность, лишенность', 'легкость, парение'. Так, 'азартные игры' и возникающая в результате их 'неконвенциональность' облика героя-оборванца ('жизнелюбие') приукрашиваются следующим образом: в них усматривается характерная для героя 'лишенность', которая далее трактуется как отвержение материального и поворот к духовному, к творческому ('благочестие'). Аналогичным образом, пристрастие к вину выдается за религиозный экстаз, причем мостиком служит сходство по инвариантному элементу 'легкость, парение': *опьянение приводит душу в легкое состояние, которое приравнивается к религиозному парению духа.*

3. *"Прибеднение" (выдача положительного за неположительное) обычно выполняет двойную задачу: с одной стороны, оно подчеркивает положительное по контрасту с тем отрицательным, к которому оно мнимо приравнивается; с другой стороны, оно делает положительный полюс привлекательным и лишает его "нестерпимого блеска", благодаря тому, что представляет собой фигуру скромности.* В "Исповеди" данная разновидность "Переукрашивания" играет важную роль, применяясь наряду с конструкциями группы "Смягчение" в целях ретуширования одного из полюсов - 'жизнелюбия'. В качестве того положительного элемента, который надлежит сделать привлекательным (и неопасным, необходимым) с точки зрения 'благочестия', выступает здесь 'жизнелюбие': *представляя собой своего рода яркость, активность, силу, богатство, оно переукрашивается под убогость, пассивность, слабость, бедность.* Очевидна при этом опора на следующие инвариантные черты лирического героя: с одной стороны, 'слабость, пассивность' и т.п., с другой - 'артистическая' склонность к принятию поз, в частности, кокетливых поз, рассчитанных на снискание симпатий. В данном случае имеет место *'кокетливая поза бедности и слабости, рассчитанная на заискивание перед благочестием'*.

В определенных случаях "Прибеднение" оказывается тесно связано с "Приукрашиванием", образуя с ним как бы две стороны одной медали. Это происходит в тех случаях, когда в роли того, за что выдается приукрашиваемый объект, выступает

нечто, обладающее признаком бедности, скромности, слабости и т.п.⁹ Именно это имеет место в "Исповеди" с ее постоянным упором на $\theta_{\text{инв}}$ 'слабость'. Вся линия лирического героя на самооправдание путем ссылок на слабость и податливость ("Приукрашивание" первого типа) оказывается одновременно и линией на изъятие из собственного поведения моментов, способных оскорбить, вызвать зависть и т.п. Примером СОВМЕЩЕНИЯ "Приукрашивания" с "Прибеднением" могут служить хотя бы стихи в VII,1,3: *Res est arduissima vincere naturam... Juvenes non possumus legem sequi duram.*

Здесь хорошо видны как самооправдание, так и кокетливое прибеднение. Первое дано в тексте прямо; второе становится очевидным, благодаря нарочитому увеличению контраста между 'тяжестью задач' и 'скудостью сил' ("трудный" в превосходной степени; эпитет *duram*; принижено скромное 1 л.мн.ч. и диминутивный оттенок слова *juvenes*).

Обе операции - и "Выдача за слабость", и "Прибеднение" - выполняют функцию ретуширования полюса 'жизнелюбие'. Вместе с тем тот способ, которым они "склеены" друг с другом, дает также и амбивалентный эффект сдвига оценок. В этих двух конструкциях один и тот же полюс - 'жизнелюбие' - предстает с противоположным знаком: в "Прибеднении" - как положительное, в "Приукрашивании" - как отрицательное. Взаимоналожение этих двух конструкций приобретает, таким образом, черты двухголосия. В "Исповеди" к этому добавляется - в частности там, где применена двухъярусная конструкция "Приукрашивание-Прибеднение", - и эффект собственно двухголосных построений, например, использования 1-го лица в высказываниях, невыгодных для субъекта (о них см. ниже, стр.173).

Е. Конструкция "Провал" (претензий) - основана на фактическом СОВМЕЩЕНИИ двух контрастных состояний: некоторых (осмеиваемых, разоблачаемых) устремлений и их сюжетного опровержения. В "Исповеди" эта конструкция применяется для осмеяния полюса 'благочестие', точнее - его наиболее категорических и агрессивных форм. Как мы помним (см. выше о конструкциях группы "Смягчение"), рекомендуемая в "Исповеди" форма 'благочестия' отличается 'мягкостью, сладостью'. Конструкция "Провал претензий" служит, в конечном счете, той же задаче ретуширования полюса 'благочестие' - но путем контрастной техники, по принципу "от противоположного". Данная конструкция занимает в стихотворении сравнительно скромное место: в строфе XIV *проповедники аскетизма на деле оказываются лжецами*, так как сами стремятся *ludere seculoque frui*.

Обратимся теперь к группе конструкций, которые соответствуют 'артистическим' аспектам личности героя и общим для которых является одновременное выполнение двух функций: фактического соединения полюсов локальной темы и сдвига в

их оценках. Речь идет о *контрапунктных, или двухголосных, построениях*.

Уместность двухголосия – в частности, контрапункта "своего" и "чужого" голоса в рамках одного и того же акта речи, – в полной мере мотивирована элементами инвариантной темы Архипоэта. Во-первых, двухголосие естественно вытекает из θ_e 'амбивалентность', который, в свою очередь, восходит к 'артистизму'. Во-вторых, склонность лирического героя к усвоению "чужого" голоса может рассматриваться как проявление характерной для героя готовности принимать различные внешние для него готовые социальные роли ('податливость' плюс 'позирование', то есть 'слабость' плюс 'артистизм').

В "Исповеди" применяются 4 вида двухголосных конструкций: 1. специальный тип речи, предоставляющий слово разным голосам, точкам зрения; 2. игра с цитатами; 3. игра с грамматическими категориями, закрепленными за определенными точками зрения; 4. игра со стиховыми средствами (контрапункт содержания и выражения).

Ж. Конструкция "Двухголосная речь". В литературе существуют устоявшиеся типы высказываний, иногда даже выкристаллизовавшиеся в жанр, которые предполагают соположение или слияние двух или более голосов. Такие типы высказываний представляют собой готовый предмет для амбивалентного СОВМЕЩЕНИЯ взаимно противоречащих концепций, интонаций и т.п., в том числе противоположных в оценочном отношении.

Более слабая (менее парадоксальная) степень СОВМЕЩЕНИЯ представлена многочисленными *диалогическими жанрами высказываний*, в частности лирическими, средневековые словопрения между теми или иными партнерами (временами года; водой и вином; грехом и добродетелью; и т.п.). СОВМЕЩЕНИЕ становится более тесным и поразительным, когда двумя голосами говорит *один и тот же человек*. Таковы:

(а) *притворная или лживая речь персонажа* в рамках литературы "условного" типа: из-за маски выглядывает истинное лицо (ср. "гибрид" волка и бабушки в "Красной шапочке" Перро; речи обманщиков в фарсах Мольера и т.п.);

(б) *речь колеблющегося персонажа*, построенная по схеме: тезис – антитезис – тезис..., иногда с регулярными прокладками, разделяющими тезисы и антитезисы, например в виде реплик другого персонажа (ср. многократные переходы господина от тезиса в пользу действия к антитезису в пользу бездействия в древневавилонском "Диалоге господина и раба о смысле жизни", а также колебания Панурга между намерениями жениться и не жениться у Рабле);

(в) *пародии*, где несомненно звучат интонации, мысли, слова и т.п. пародируемого автора и в то же время голос и точка зрения пародиста;

(г) "предоставление голоса идеологическому противнику" (в условиях жесткой культурной цензуры) путем ознакомительного цитирования в контексте осуждающей интерпретации (ср. смакование деталей западной жизни в советских произведениях, осуждающих Запад¹⁰, а также объективное изложение немарксистских философских систем под видом их разоблачения и критики);

(д) жанр 'исповеди', использованный в стихотворении Архипоэта.

'Исповедь' предоставляет большие возможности для двухголосной речи, поскольку она, по определению, есть одновременно '(само)осуждение грешника' и его 'притяние в лоно церкви', то есть, так сказать, его одобрение, так что в целом как бы совмещаются отрицательное и положительное отношение к одному и тому же лицу - носителю греха. Как бы он ни был грешен, ему гарантировано прощение. Это конститутивное свойство любой исповеди дополняется двумя другими - потенциальными, которые могут искусно использоваться для усиления эффекта двухголосия.

Во-первых, 'исповедь' - это, так сказать, *атрибуированный церковью рассказ о грехе*: будучи, с одной стороны, формой ортодоксально-благочестивого поведения и высказывания в рамках культа, она, с другой стороны, предоставляет возможность для максимально подробного и откровенного рассказа о грехе, причем культовая эффективность исповеди тем больше, чем она откровенней.

Во-вторых, дело осуждения греха 'исповедь' доверяет самому грешнику, так что грех и осуждение греха говорят буквально одними и теми же устами. В исповеди это обычно реализуется как прямая самоосуждающая речь грешника, так что становится возможным применение еще одного типа двухголосия - игры с грамматической категорией 1-го лица.

Подчеркнем, что две эти возможности "ценностного двухголосия" лишь заложены в жанре исповеди и остаются латентными при ее обычном, ортодоксальном использовании. Напротив, в рассматриваемом стихотворении эта потенциальная амбивалентность всячески подчеркивается и педалируется.

Наряду со своими свойствами как двухголосного типа речи, 'исповедь' обладает и определенными сюжетными характеристиками: представляя собой последовательность 'рассказ о грехах и отмежевание от них - отпущение грехов', она тяготеет к сюжетным построениям, основанным на конструкции "Переход".

Использование именно данного типа двухголосной речи в разбираемом стихотворении опирается на такие инвариантные черты поэтической личности Архипоэта, как 'слабость, подверженность', 'простираание ниц, просительность'.

3. Конструкция "Игра с цитатами". Этот тип двухголосия основан на принципиальной "окаменелости" известных текстов, в частности, сакральных, где каждая

фраза твердо закреплена за своим текстовым и ситуационным контекстом, не говоря уже о точном смысле. Иначе говоря, во всех трех семиотических аспектах – синтактике, прагматике и семантике – она фиксирована очень жестко. Любое выведение сакральной цитаты из этого фиксированного положения означает, по сути дела, подключение к ней второго голоса – "несакрального"; в случае же, если этот второй голос наделяется вполне конкретным профанным содержанием, то возникает прямой эффект снижения, обмирщения и т.п.

1. *Простое остранение цитат* имеет место в рассматриваемом тексте уже постольку, поскольку в целом он является сугубо светским и далек от религиозного ригоризма; напротив, он всячески демонстрирует артистизм и свободу автора, в частности, особенностями своего стихотворного облика. Поэтому даже там, где цитата никак по существу не искажается и применяется в собственном смысле, она все равно звучит остраненно (ср. 2-й стих "Исповеди" со словами Иова, X,1: loquar in amaritudine animae meae).

2. Главная роль, однако, отводится более целенаправленному *переосмысляющему обиграванию* цитат, то есть такому, при котором цитата как таковая несет благочестивый смысл, применение же ее оказывается в конечном счете поставленным на службу полюсу 'жизнелюбие'. Наблюдаются два случая – переосмысление отдельной цитаты и переосмысляющий монтаж ряда цитат.

а) *Переосмысление отдельной цитаты* – прием широко распространенный; в "Исповеди" примерами могут служить, среди прочих, стих Et quas tactu nequeo, saltem corde mecor, который не только ставит известные слова Христа о человеке, прелюбодействовавшем с женщиной в сердце своем, в остраняющий контекст, но и использует их для живописания и оправдания греховных действий этого человека.

б) Более оригинальный случай игры с цитатами – *переосмысляющий монтаж* – заключается в том, что соположение цитат создает текст, имеющий новый смысл. Для этого из объектов, фигурирующих в цитатах, выстраивается картина или сюжет, выражающие, помимо исходного ('благочестивого') смысла, еще и новый смысл (в данном случае реализующий идею 'жизнелюбия'). Типологической параллелью к подобному монтажу можно считать некоторые из так называемых центонов, в которых из стихов и полустихий сугубо целомудренного содержания (Вергилий) складываются скабрзные сценки. ¹¹

И. *Конструкция "Игра с грамматическими категориями"*. Этот тип двухголосных конструкций, подобно предыдущему, основан на использовании материала, за которым закреплены определенные точки зрения и оценки. Таковы в данном случае грамматические категории настоящего времени и первого лица – шифтеры, прикрепляющие описываемое к моменту, акту и автору речи и тем самым как бы ставящие

на нем метку *реальности, подлинности, истинности и положительности*. Соответственно, если другими средствами тот же описываемый объект *характеризуется иначе* (как не имеющий места, неистинный, отрицательный), то тем самым возникает *контрапункт двух голосов*.

1. *Игра с категорией первого лица*. За категорией 1 л. закреплены, по-видимому, такие смысловые свойства, как а) *"положительное"*, б) *"свое, личное, интимное"*. Игра с этой категорией заключается, следовательно, в том, что в речь от 1-го лица оказываются *вкрапленными* элементы *самоосуждения* (преувеличенного и эмоционально окрашенного) или *отчужденной объективности* (также подчеркнутой). Примером первого могут служить некоторые выражения из "Письма к ученому соседу" Чехова, где герой выражается о себе как о "нелепой душе человеческой", "стрекозе жалкой" и "дурмане ядовитом". Пример второго - нарочитая объективизация своего "я" в выражениях типа англ. *I heard myself say...*

Во всех подобных случаях игры с 1 л. "странные" высказывания, делаемые "я", звучат по сути дела как чужая речь. Это впечатление усиливается, когда упомянутые высказывания наделены недвусмысленными признаками какого-то вполне *определенного типа чужой речи*. Например, человек говорит о себе языком судебного обвинения или защиты. Это имеет место при использовании в речи от первого лица разного рода официозных клише и в особенности цитат такого же характера. В этом случае мы имеем дело уже с **СОВМЕЩЕНИЕМ** рассматриваемого типа *двуголосия* ("Игры с грамматическими категориями") и предыдущего типа ("Игры с цитатами").

Речь от первого лица, перенасыщенная официозными цитатами, может выражать тему внутренней 'чуждости' того, что говорится в цитатах, субъекту высказывания. Человек, выражающий собственные мнения и чувства, как правило, находит для них "свои собственные" слова; человек же, "читающий по бумажке" стандартные формулы, естественно вызывает подозрение в неискренности. В крайних случаях это несоответствие между цитатой и личностью говорящего может быть доведено до абсурда, ср. *Израильская, - говорю, - женщина Известна всему свету! Как мать, - говорю, - и как женщина Требую их к ответу!* (Галич) - в "спонтанном" выступлении на митинге протеста, читаемом по бумажке мужчиной.

Контрапункт описанного типа - по линии 'свое, личное / чужое, объективное' - может далее соединяться с контрапунктом по линии 'положительное / осуждаемое': в уста "я" вкладывается не просто официозно-цитатная, но и самоосуждающая речь, т.е. на 1-е лицо обрушиваются обвинения, стандартно адресуемые не-первому лицу. Ср. у того же Галича: *И в моральном, говорю, моем облике Есть плетворное влияние Запада.*

Близость последней разновидности игры с первым лицом и цитатами к основной задаче "Исповеди" – *амбивалентно совместить речь жизнелюбивого "я" с официальным благочестием* – достаточно очевидна.

2. *Игра с категорией настоящего времени, существенным семантическим признаком которого можно считать 'наличность, реальность', состоит главным образом в том, что в настоящем времени описываются события, относительно которых одновременно утверждается (или подразумевается), что они не имеют места. В "Исповеди" эта конструкция выполняет функцию фактического соположения 'жизнелюбия' и 'благочестия': полагающееся по ходу исповеди отвержение прежних грехов (в принципе взывающее к прошедшему времени) сопрягается с изображением их в настоящем времени. В результате жизнелюбивое поведение как бы и отбрасывается в прошлое, и происходит в настоящем.*

К. *Конструкция "Контрапункт содержания и стиховых средств" (фонетики, рифмовки, строфики и т.п.). Как мы помним, среди орудийных манифестаций инвариантного у Архипоэта мотива 'артистизм, отчужденность от самого себя' есть 'подчеркивание формы, любование собственной виртуозностью' (см. (12); (13)), а также 'контрапунктное СОВМЕЩЕНИЕ виртуозной формы с бедственностью изображаемых ситуаций' (см. (14)). В контексте темы и ГР "Исповеди" элемент 'виртуозность', выражающий 'артистизм', ставится на службу локальной теме, а именно полюсу 'жизнелюбие'. Контрастным же к нему – в составе двухголосной конструкции "Контрапункт содержания и стиховых средств" – становится на этот раз не 'бедственность, близость к смерти и т.п.', а '(декларируемый на словах) отказ от жизнелюбия в пользу благочестия'. Иначе говоря, прямым содержанием текста будет 'покаяние', а стиховые его аспекты будут выражать 'буйную игру жизненных сил'.*

Нетрудно видеть, что данная двухголосная конструкция по сути дела КОНКРЕТИЗИРУЕТ – в плане обращения с орудийными средствами – одну из фигур "Перекрашивания", а именно "Прибеднение". Заметим, что задаче прибеднения хорошо соответствует распределение ролей в этом "Контрапункте": *'благочестие в предметной сфере, жизнелюбие в орудийной'*. Действительно, подспудное, полускрытое, "невольное проглядывающее" выражение тем характерно именно для орудийной сферы. Рассматриваемая контрапунктная конструкция использует в "Исповеди" для выражения 'жизнелюбия' в основном такие элементы стихового уровня, как строфика (вагантская строфа), рифмовка (акробатические рифмы, иногда последовательности из 8 рифм), звуковые фигуры (богатые аллитерации и ассонансы) и нек. др. ¹²

2. Сюжетное и жанровое ядро ГС.

В основу глубинной структуры кладется жанр *исповеди*, удобный в силу ряда свойств, отчасти перечисленных выше. С одной стороны, исповедь обладает потенциальными выигрышными свойствами как один из типов "Двухголосной речи". С другой стороны, в сюжетном плане исповедь представляет собой "Переход" (от греха

к раскаянию и прощению); последнее дает возможность ее композиционного развития с помощью известной комбинации ПВ ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (о ней см. /16:49сл./, /22:47/).

А. Первичный сюжетный контур стихотворения выглядит, следовательно, как 'начала - отчет о греховном (т.е. жизнелюбивом) поведении и осуждение этого поведения грешником и церковью (т.е. благочестивая оценка его); затем - констатация нового, очищенного (т.е. благочестивого) состояния и его одобрение (т.е. опять-таки благочестивая оценка)'. Для наглядности можно изобразить сказанное в виде следующей "двухфазной" и "двухэтажной" схемы (Ж - жизнелюбие, Б - благочестие):

	Начало	Конец
План фактов	Ж	Б
План оценок	Б	Б

Схема 1.

Строго говоря, поворот имеет здесь место только в плане фактов, в оценочном же плане развитие событий пока довольно монотонно. Правда, если рассматривать соотношения по вертикали, то уже в этом обобщенном представлении сюжета имеется элемент контрапункта - между фактами и оценками: начальная фаза реализует некоторые из амбивалентных потенций исповеди (оценка греха - благочестивая, но само его изображение уже служит пропаганде жизнелюбия).

Дальнейшее развитие данного сюжета в духе ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА достигается путем введения в нашу двухфазную схему дополнительного - среднего - звена.

В плане оценок оно будет контрастировать с двумя уже наличными состояниями, образуя зигзаг: 'от благочестивой (осуждающей грех) позиции к жизнелюбивой (одобряющей грех), а затем обратно к благочестивой (одобряющей новое, очищенное состояние героя)'.¹

В плане фактов, где минимальная схема ВН-ПОВ уже прочерчена, функцией среднего звена будет ее заострение: 'от жизнелюбия (простое описание греха) к еще большему жизнелюбию (более яркие формы и более детальное описание греха, ПВ НАРАСТАНИЕ), и лишь затем к конечному благочестию (очищение)'. С учетом ВН-ПОВ в обоих планах сюжет получает следующий схематический вид:

	Начало	Середина	Конец
План фактов	Ж	Ж!	Б
План оценок	Б	Ж	Б

Схема 2.

Еще большая противоречивость и амбивалентность сюжета достигается включением в него третьего, весьма важного плана, который можно условно назвать *планом более или менее подспудных и неявных средств выражения*. Практически в каждой точке сюжета они могут как гармонизировать, так и контрастировать с содержанием двух других планов. Особый интерес в этом смысле представляет образование всякого рода *контрапунктных построений*. Они служат реализации тех возможностей ценностного двуголосия, которые, как мы знаем, латентно присутствуют в жанре исповеди.

Одда относится прежде всего превращение всех основных элементов и свойств исповеди (самобичевание, осуждение греха, его детальное описание, финальное перерождение грешника) в *утрированные позы*. Тем самым фактически подрывается серьезность всех этих моментов и в них начинает сквозить противоположная, жизнелюбивая позиция. В частности, доводится до подчеркнутой условности ключевой для исповеди поворот от греха к очищению, принимающий вид *'слишком скоропалительного раскаяния и перерождения'*. Психологическая мотивировка столь резкого перехода в противоположность может быть усмотрена в такой инвариантной для героя черте характера, как *'легкость, склонность к порханию, легкомысленным скачкам, смене поз'*.

К числу средств, создающих контрапункт по отношению к темам, выражаемым впрямую (в планах фактов и оценок), относятся также *двуголосные конструкции "Игра с (благочестивыми) цитатами" и "Игра с грамматическими категориями"*. Почти каждая используемая цитата подвергается тому или иному переосмыслению (в частности, путем игры с первым лицом), и тем самым нагружается, помимо своего буквального (*'благочестивого'*) значения, ироническим звучанием (работая на *'жизнелюбие'*).

Наряду с этим, определенное иронически-контрастное развитие образуют и сами буквальные смыслы цитат безотносительно к их переосмыслениям. На протяжении первого звена нашей трехфазной схемы цитаты содержательно выражают осуждение грешного героя; в среднем же звене не только ироническое остранение цитат,

но и их прямой смысл привлекается в поддержку греха: ср., в особенности, строки XII,4 *Sit deus propicius huic potatori* и XV,3 *Mittat in me lapidem*, где чужой (сакральный) голос звучит уже в защиту героя. Можно констатировать, таким образом, полную параллельность этого поворота тому движению к Ж, которое имеет место в первых двух звеньях схемы 2 (и является ОТКАЗНЫМ по отношению к финальному звену Б).

Двухголосные возможности, заложенные в жанре исповеди, развиваются также с помощью "Контрапункта" между содержанием текста и интонацией, создаваемой совокупностью стиховых средств.

Б. Глубинный сюжет: шесть фаз. Дальнейшая выразительная разработка намеченного трехфазного сюжетного контура производится с применением ряда ПВ (НАРАСТАНИЕ, УВЕЛИЧЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ и др.). Не вдаваясь подробно в эту технику, выпишем сразу получаемый с ее помощью сюжет. Он состоит из следующих шести фаз.

I фаза (строфы I-III, V):* недвусмысленное осуждение греха в прямых высказываниях и проступающее изображение вольной жизни путем монтажа благочестивых цитат; осуждение греха утрировано (поза), звучит остраненно-иронически и ощущается как чуждое герою благодаря контрапункту цитатных самоосуждений ("чужая" речь) и 1 лица.

II фаза (строфы IV, VI-IX):* прямое и детальное изображение греховного образа жизни - правда, в смягченном модусе; приглушенное осуждение греха и настойчивое его объяснение и оправдание путем выдачи за слабость перед мощными соблазнами ("Приукрашивание" + "Прибеднение"); элементы цитатного осуждения, остраняемые тем же способом, что и в I фазе.

III фаза (строфы X-XIII): продолжение картин греховной жизни с использованием возможностей, даваемых для этого жанром исповеди; прямое восхваление греховных наслаждений путем их переукрашивания под богоугодные и благочестивые деяния и иные сакральные акты; общее нарастание пафоса в изложении обеих полюсов темы путем массивированного обращения к символическим, глобальным и сакральным образам; при этом мотивы жизнелюбия развиваются в основном прямым содержанием высказываний, а благочестивое начало - в сфере интонаций и других подсудных средств; продолжение остраняюще-кошунственной игры с сакральными цитатами и категорией лица.

IV фаза (строфы XIV-XV): дальнейшее развитие жизнелюбивой позиции: переход от восхваления греха к нападкам на ревнителей добродетели - снятие с них

*Фазы глубинного сюжета, представляющие собой абстрактное отображение реального текста, не совсем однозначно соотносятся с линейным порядком строк.

ореола святости путем применения конструкций "Сниженная роль" и "Провал претензий"; в плане "Игры с цитатами и лицами" – переход к использованию прямого смысла цитат в подкрепление позиций героя.

V фаза (строфы XVI–XVII): резкий переход к прямому осуждению своего прежнего порочного "я" и к изображению себя в ореоле вновь обретенного благочестия; условная поза невинного человека, создаваемая в частности с помощью остраненных цитат и контрапункта между содержанием и стиховыми средствами.

VI фаза (строфы XVII–XIX). Финальное **СОВМЕЩЕНИЕ** обоих полюсов $\theta_{\text{люк}}$ – такое, в котором полюса даны в сглаженных, нерезких проявлениях. Особенно сильно смягчен полюс жизнелюбие: он присутствует лишь в виде обертона 'сладости, изнеженности' (см. II.1.A.1, стр.164). Благочестие торжествует: грешник приведен к покаянию и подчинению церкви. Но и благочестие смягчено: его проявления сведены к милосердию, окрашенному сладостью (результат **СОГЛАСОВАНИЯ** с соответствующей чертой жизнелюбия). Сюжетной основой этого финального примирения служит конститутивная черта финала исповеди – отпущение грехов.

B. Заострение полученного глубинного сюжета осуществляется далее с помощью приемов выразительности, применяемых на различных его участках. Отметим важнейшие из них в порядке движения по тексту "Исповеди".

а) На протяжении всей собственно покаянной части исповеди, то есть фаз I–III, самосуждение грешника подрывается, как мы знаем, тем или иным положительным освещением греха. Этот эффект усиливается (**ПВ УВЕЛИЧЕНИЕ**) использованием в рассказе о якобы отвергнутом грешном образе жизни форм настоящего времени (см. выше об "Игре с грамматическими категориями"). Действительно, последовательное применение настоящего времени вместо ожидаемого прошедшего ¹³ представляется определенной выразительной находкой автора.

б) В I фазе, в соответствии с задачей 'утрированного осуждения греха', усиливается (**ПВ УВЕЛИЧЕНИЕ**) 'благочестивый' полюс конструкции "Переосмысляющий монтаж цитат": густота библейских цитат в данной фазе заметно повышается, создавая эффект 'громогласного религиозного ораторствования'.

в) В I фазу вносятся скрытые намеки на предстоящую в рамках II фазы эксплицитную выдачу греховного поведения за слабость перед превосходящими силами соблазнов (**ПВ ПРЕДВЕСТИЕ**): картина вольной жизни систематически придается характер пассивности, податливости, пока что без какой-либо оправдательной аргументации.

г) Во II фазу вносятся **ПРЕДВЕСТИЯ** III фазы: выдача греха за слабость сопровождается как бы прорывающимися хвalebными нотками, причем признаки, по ко-

торым происходит восхваление, отчасти предвосхищают третью, откровенно восхваляющую фазу.

д) В III фазу вносится *ПРЕДВЕСТИЕ* того прямого покушения на ореол святости, окружающий носителей благочестия, которое станет основным содержанием IV фазы.

е) В III фазу вносится также *ПРЕДВЕСТИЕ* предстоящего в IV фазе поворота в игре со "своим" и "чужим" (цитатным, сакральным) голосом: *в чужой голос проникают апологетические нотки* (сакральный голос, оправдывающий грех = "Сниженная роль" + "Игра с цитатами").

ж) В IV фазе "Провал претензий" на святость со стороны ревнителей благочестия развертывается (с применением ПВ *ВАРИРОВАНИЕ* и *КОНТРАСТ*) по двум линиям: во-первых, они *уличаются в пристрастии к земным радостям* (то есть в том, за что они осуждают героя), во-вторых, - в *несклонности к раскаянию* (то есть в том, что герой уже преодолел фактом исповеди). Особенно существенен первый момент, поскольку тем самым создается еще один случай фактического соединения 'благочестия' и 'жизнелюбия' - в лице на этот раз профессиональных благочестивцев ("Сниженная роль"). Заметим, что в этом распространении действия сообразно на тех, кто по своему положению наиболее чужд им, сказывается общая пронизанность мира Архипоэта мощными силами (см. выше (9), стр. 153).

з) В V фазе эффект неправдоподобной скоропалительности перерождения героя подвергается *УВЕЛИЧЕНИЮ* путем особой игры с категорией времени: с одной стороны, *самый переход к новому идеальному состоянию представлен в перфекте, то есть как нечто уже совершившееся*; с другой стороны, дан целый ряд глаголов в настоящем времени, *изображающих новое состояние героя как устойчивое и долговременное*.

и) Хотя в VI фазе контраст между полюсами максимально сглажен, в ней все же находится место для их контрапунктного соположения. Правда, оно приглушено тем, что оперирует не с самими обсуждаемыми ценностями, а, так сказать, с модулями высказывания. 'Жизнелюбие' получает, дополнительно к мотиву 'сладости', еще одно выражение: оно проявляется в интонации настояний и уговоров, т.е. фактически упорствования в защите своей личности и вкусов (в данном случае - 'пристрастия к сладкому и мягкому'). Эта интонация поучений и образует второй голос, контрапунктный к 'позе просьбы и мольбы (о прощении)'. Можно рассматривать этот гибрид мольбы и несколько развязного поучения как применение одной из разновидностей конструкции "Двухголосная речь" - "Речи колеблющегося персонажа, сбивающегося с одного на другое" (см. II.1.Ж, п. (б), стр. 170). В целом

VI фаза приобретает вид *'униженнах просьб о прощении со ссылкой на предписываемое богом милосердие, сбивающихся на поучения прелату о пользе сладости и мягкости'*.

В результате такой разработки VI фаза оказывается поставленной в дополнительные выразительные соотношения с предыдущими фазами. Отметим два подобных соотношения.

Тот факт, что в финале стихотворения *'просьба о прощении'* фактически является и *'поучением, адресуемым грешником церкви'*, означает, что линия дерзкого настоянника на своем подступно продолжена до самого конца стихотворения (завершающегося внешне почти безупречным раскаянием) и даже в каком-то смысле НАРАСТАЕТ до максимума. Действительно, объектом назиданий героя сначала был он сам, затем некие небезгрешные служители церкви, а в последней строфе сам благочестивый адресат исповеди и вообще все сильные мира.

В меньшем масштабе возникает КОНТРАСТНОЕ (ОТКАЗНОЕ) соотношение с IV фазой: *финальное утверждение 'мягкого, сладкого благочестия'* подчеркнуто противоположным ходом – провалом *'сурового, нетерпимого благочестия'* в IV фазе.

Мы рассмотрели, таким образом, глубинную структуру "Исповеди": ее главные составляющие (конструкции), ее композиционную и жанровую основу (ВН-ПОВ, *'исповедь'*), примерное членение сюжета (шесть фаз, образующих зигзаги) и общие черты выразительной разработки этого сюжета.

III. ПОВЕРХНОСТНАЯ СТРУКТУРА.

Содержанием данного раздела будет более или менее беглая и не всегда исчерпывающая констатация художественных деталей, реализующих наметенный выше глубинный сюжет. Речь пойдет о конкретных мотивах, образах, цитатах, фразах, интонациях, грамматических и стиховых фигурах и т.п., обеспечивающих поэтическую выразительность текста, хотя и не добавляющих каких-либо новых смысловых моментов.

1. Первая фаза: *'преувеличенное самобичевание'*.

Стихотворение открывается *позой неистового самобичевания*. В предметной сфере, то есть в непосредственном содержании высказываний героя, это выражается в том, что герой в целом ряде выразительных образов и эпитетов обличает свою греховность – *легкомыслие, переменчивость, неуправляемость, пристрастие к дурной компании, пренебрежение к душе и пристрастие к плотским наслаждениям*. Лексика отличается эмоциональной и оценочной интенсивностью: *estuans, ira vehementi, amaritudine, pravis, vitiis, mortuus in anima, voluptatis avidus*

и т.п. Используются образы, предельно четко выражающие порок легкомыслия: лист, гонимый ветром; корабль без кормчего; текучая вода; и т.п.

Во многих случаях слова и образы, конкретизирующие тему легкомыслия, оттенены контрастами.

Так, вся II строфа представляет собой противопоставление героя - глупца, подобного в своем легкомыслии текучей воде, и мудреца, строящего на камне; четкость контраста подчеркнута распределением его членов между частями периода и строфы (мудрый в придаточном, занимающем первые два стиха, глупый - в главном, занимающем вторые два стиха).

В V строфе целый ряд контраста (порок - добродетель, наслаждение - спасение, душа - телу), также подчеркнутые стиховыми членениями (на полустихия).

Контраст несколько иного типа - между имеющим место фактом и неблагоприятными ему условиями - налицо в III,3: героя стараются, но не могут удержать от греха. Этот контраст усилен постановкой в выигрышную позицию - в вершину НАРАСТАНИЯ - мотива 'греховной легкости и подвижности'. В I строфе 'неуправляемое движение' иллюстрируется полетом листа, во II - течением реки: для обоих такой тип движения является нормальным. Далее говорится о корабле без кормчего и о блуждающей птице, носимых волей стихий, что является уже нарушением нормы, поскольку для корабля и птицы нормально целенаправленное движение. Наконец, в III,3 'неуправляемость' доходит до предела - она имеет место уже не в силу подчинения внешним воздействиям, как раньше, но даже вопреки им. Это финальное звено НАРАСТАНИЯ дополнительно подчеркнуто учащением параллельных образов: образы листа и реки располагаются в разных строфах, корабля и птицы - всего лишь в разных строках одной строфы, а оков и запора - в соседних полустихиях одной и той же строки. ¹⁴

Особый аспект создания в I фазе атмосферы 'благочестия и осуждения греха' представляет двухголосная игра с цитатами, точнее ее благочестивый голос. Все цитаты позаимствованы из священного писания и сохраняют смысловые и оценочные коннотации источника. Ср. I,2 *Loqar in amaritudine animae meae* (Job X.1); I,4 *Cecidimus quasi folium universi et iniquitates nostrae quasi ventus abstulerunt nos* (Is. LXIV.6); II,1-2 *et assimilabitur viro sapienti qui aedificavit domum suam supra petram* (Matth. VII.24); II,3 *similis erit viro stulto* (Matth. VII.26); III,1-2 *Wie ein Schiff auf den Wasserwogen dahin läuft... oder wie ein Vogel, der durch die Luft fliegt* (Solomons Weisheit V. 10); V,1 *lata porta et spatiosa via est, quae ducet ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam* (Matth. VII.13); V,3 *voluptatum amatores magis quam dei* (2 Tim, III.4).

Приведенными цитатами из шести разных мест Библии покрыты – полностью или частично – 9 из 16 строк I фазы. Такая интенсивность обращения к сакральному тексту служит *реализации заданного в глубинной структуре эффекта 'религиозное витийствование'*. Очевидна, кроме того, роль цитат в доведении используемых образов до предельной четкости, до, так сказать, хрестоматийности.

Впечатление энергичного самобичевания поддерживается и средствами *орудийной сферы*. Обратим внимание в особенности на то, что стихотворение открывается двумя последовательностями по 8 одинаковых рифм – особенность, отличающая именно данную фазу.* При этом три самые первые рифмы выделяются своей большой глубиной (4 слога: *vehementi : mee menti : elementi*).

Перейдем к другой стороне текста, относящегося к I фазе, – к подспудному выражению полюса *'жизнелюбие'*. Напомним, прежде всего, что уже сам выбранный для обличения порок – *'легкомыслие'* – имеет оттенок гедонистической *'легкости'*, а также извинительной *'податливости и пассивности'* (*levis, folium, ludunt, avis, ...*), который в дальнейшем (во II фазе) будет использован для прямого оправдания греха, а пока что присутствует лишь латентно – как общий знаменатель образов *'легкости'*.

Что касается обращения с отдельными цитатами из Библии, то, как уже отмечалось, их гедонистического переосмысления пока что не происходит: все цитаты применяются здесь по прямому назначению, т.е. в своем исходном, обличительном смысле. Внесение же в отдельные цитаты другого, несакрального голоса проявляется разве что в самом факте их помещения в сугубо светский контекст, под рифму, в их свободном перифразировании и т.п. Наиболее сильное *остранение цитат* на данном участке достигается, пожалуй, употреблением 1-го лица в обличении носителя греха, ср. 3-е лицо в евангельском *similis est viri stulto* (Matth. VII.26) и 1-е л. в II,3 *stultus ego conparor...* Использование 1-го л. в самообличениях, почти целиком составленных из сакральных цитат, "клеящих" героя стандартными ярлыками, дает, как уже отмечалось, эффект отчуждения автора от этих обличений (ругает себя чужими словами – значит как бы отмежевывается от них).

Главный способ придания цитатам второго, *'жизнелюбивого'* голоса состоит однако не в остранении отдельных цитат, а в их *"Монтаже"*, создающем пластический образ *'жизнелюбия'*. Действительно, образы листа, ветра, скалы, неба, корабля /в море/, птицы на воздушных путях и, наконец, широкой дороги *собира-*

* Правда, IV строфа по смысловым признакам отнесена нами ко II фазе, однако эффект громкого приступа, создаваемый первыми четырьмя строфами, несомненно соотносится с началом стихотворения, то есть в конце концов с I фазой.

ются в картину природы, простора, воли, движения, выражающую 'жизнелюбие' и характерную для лирики вагантов (ср. например, их весенние песни с образами птиц, неба, зелени и т.п.) и будущего Ренессанса. При этом можно заметить, что мотив 'простора, воли' выражен с особой силой благодаря тому, что отдельные пейзажные зарисовки складываются в картину "всего мира", поскольку они выбраны из всех традиционных слагаемых мира (воздух, земля, море).

Идеи простора, движения и в конечном счете 'жизнелюбия' служат и производимые поэтом изменения и дополнения в цитатах: 'ветры играют' вместо 'ветер уносит'; 'воздушные пути' вместо 'воздух'; 'блуждающая (vaga, ср. vagantes) птица' вместо 'птица'; 'иду, шагаю' вместо 'входят'; 'молодежь' вместо 'многие'. Особенно четко этот принцип внесения в первоисточник образов приволья проявляется в замене аллегорического образа глупости в II,3-4: если в евангелии глупый человек строит на песке, то здесь он уподобляется текучей воде. Песок, который вполне удовлетворял бы задаче обличения 'непрочности, несолидности', вряд ли был бы уместен в том привлекательном пейзаже, который выстраивается из предметов, фигурирующих в цитатах; река, напротив, вполне с ними гармонирует. ¹⁵

В орудийной сфере с точки зрения 'жизнелюбия', помимо уже упомянутого использования категорий 1-го лица и настоящего времени, отметим *пристрастие к пассивным и объектным конструкциям*, проецирующее в сферу грамматики мотив 'слабость, прдатливость, подверженность', ср. factus de materia; comparor (вместо неpassивного similis erit в первоисточнике); feror, fertur; de quo ludunt venti; proprium viro sapienti.

Заканчивая разговор о ПС I фазы, подчеркнем, что как и было предусмотрено в ПС, благочестивое осуждение греха осуществляется открыто и громко, с помощью эксплицитных языковых и образных средств, а тема 'жизнелюбия' проводится подспудно, прочитывается как бы между строк батареи цитат, и в значительной степени доверена орудийным средствам.

2. Вторая фаза: 'апология жизнелюбия'.

В соответствии с установками ПС здесь соотношение между полюсами меняется: на первый план выдвигается *животисание и апология греха*. Что касается полюса 'благочестие', то он выражается скорее редуцированно: во-первых, - по инерции общего тона покаяния, столь сильно заданного I фазой; во-вторых, - тем, что грех рассматривается как нечто требующее оправдания и прощения; в третьих, - отдельными прямыми заявлениями о религиозной лояльности (ср. Presul discretissime, veniam te precor; mentem esse puram; turris Aricie; castus - точкой отсчета остается чистота; ср. также строку VI,4, продолжаю-

щую линию самобичевания в библейских терминах, которая идет от I фазы .

Согласно ГС, главным содержанием II фазы является детальное *изображение 'жизнелюбия, оправдываемого слабостью'*. При этом, если в центре I фазы стоял лейтмотив 'неуправляемого движения', то здесь с аналогичной заботливостью развивается идея 'превосходящей силы' соблазнов, конкретизируемых в виде 'неодолимыи любовных влечений'.

Именно с этой фазы начинает реализовываться та возможность расписывания и смакования греха, которая заложена в жанре 'исповеди'. Мотив 'любовные наслаждения' разворачивается в серию признаний, описывающих восторги, испытываемые героем при виде женской красоты; одновременно появляются соответствующие более детальные образы любви и женщин ("приятные игры слаще меда"; "Венера и сладкие труды во имя Венеры"; "сладкая погибель"; "красота девушек и их нежных тел"; "сердце героя"; "любовные прикосновения"; "глаза, палец, лицо Венеры и т.д."). В соответствии с установкой на "Смягчение" полюса 'жизнелюбие' эти его проявления СОГЛАСОВАНЫ с инвариантными мотивами 'изящество, измененность' и 'слабость, подверженность'. Отсюда: во-первых, общая условность, расплывчатость, нерезкость гедонистических картин и их мягкий, нежный колорит (*dulciorque favis, leviusque corporum, puellarum decor* и т.п.); во-вторых, мотивы платонической, неразделенной любви (*tactu nequeo*) и любви-погибели (*dulci nesci nescor*).

Элемент собственно 'непреодолимости' этих соблазнов, восходящий к существенному тематико-выразительному комплексу 'слабость, уступание силе и т.п.', реализуется целым рядом средств (ВАРИИРОВАНИЕ).

Во-первых, соблазны имеют субъективную сторону - хорошо известное нам свойство личности лирического героя, 'податливого' на все сладкое и приятное. В значительной мере этот аспект соблазнов уже затронут в связи в конкретизацией 'любовных наслаждений'. Ср. целую серию образов типа: приятные (*amabilis*) игры слаще меда; привлекательный (*suavis*) труд; сладкая погибель; ралимость (*sauciat*) женскими чарами; увлеченность нежными телами; и т.п.

Во-вторых, "слабый" субъект подвергается действию мощных объективных сил, которые поэт представляет как одновременно: а) естественные, б) исходящие от богов и в) распространяющиеся на всю массу возможных субъектов без исключения (ср. выше стр. 153).

'Естественность' конкретизирована в декларативном рассуждении о невозможности победить природу, а затем в пластическом образе природной стихии - огня, действие которого на предметы совершенно однозначно и бесспорно.

'Божественная неоспоримость' воздействия выражена образом Венеры: она приказывает, преследует, опутывает, охотится на людей, ее спальня находится

как бы в центре мира. В IV,4 (*in cordibus habitat*), по-видимому, совмещены 'божественность' и 'естественность' воздействующей силы: *Венера приказывает, живя в сердце человека*. Здесь же, в IV,3-4 стоит отметить особенно явственный элемент "Прибеднения" (выступающего в "Исповеди" в паре с "Выдачей за слабость", см. выше Д.3): приверженец Венеры предстает как *трусеник, выполняющий приказы, впрочем, приятные*.

Добавим, что введение конкретного *божественного персонажа* (Венеры, а не, скажем, 'богов' вообще) выигрышно еще в одном отношении. На нее, как на некое действующее лицо оказывается возможным переложить вину за поступки героя: в строфах IV и VIII не герой является активной стороной, а Венера. При этом, поскольку с точки зрения христианского мировоззрения, Венера персонаж *сутобо вымышленный*, постольку перекладывание вины на нее подчеркивает фиктивный характер "Выдачи".

'Массовость' воздействия, доходящая до 'универсальности', выражена наиболее прямо в трех последних строфах данной фазы (VII-IX). С VII строфы пропадают упоминания о "я" и утверждения начинают носить *всеобщий характер*: трудно /вообще/ победить природу, юнши не могут следовать суровому закону¹⁶; кто может уберечься от действия огня и нравов Павии? все пути ведут к Венере; нет ни одной башни добродетели. Впрочем, склонность к употреблению квантора всеобщности проявляется уже в начале II фазы: *все* приказания Венеры приятны, она *никогда* не живет в ленивых сердцах, героя привлекают *все* девушки (*puelle*) - как доступные, так и недоступные.

С особой интенсивностью все три манифестации 'непреодолимости' проведены в строфах VIII-IX, где они к тому же тесно сплетены друг с другом (огонь и нравы обладают универсальным действием, к Венере ведут все пути и т.п.). Общий подъем пафоса в этих строфах связан с переходом в *мифологический план*: Венера, носившая в IV строфе характер расхожей метафоры, появляется здесь уже как персонаж с реальными атрибутами, к ней добавляются Ипполит и Ариция с ее башней.

Преувеличению реального положения вещей с опорой на мифологию служат в частности следующие две *контрастные конструкции*.

Гипербола подчеркнута тем, что в качестве объекта этого "мифологического" преувеличения взято нечто конкретно-бытовое (город Павия), кажущееся *сутобо незначительным* в контексте божественных категорий. Заметим, что в разработке образа Павии применено, хотя и в миниатюре, типовое сочетание приемов - РАЗБИЕНИЕ (объекта на основные составляющие) плюс ВАРЬИРОВАНИЕ (темы через эти составляющие). Мотив Павии как 'города соблазнов' разработан путем вычленения в этом городе элементов 'дома' (башни - *turribus*), 'улицы'

(vie) и 'жители' (demorans), которые затем представлены как хрестоматийные носители соблазна ("все улицы=пути ведут в спальню Венеры"; "среди множества башен нет башни добродетели"; "никто из живущих в Павии не остается чистым").

Неодолимость Венеры подчеркнута контрастом типа "даже", который часто применяется для выражения идеи всеобщности: *даже хрестоматийный девственник Ипполит мидится здесь своей чистоты и притом всего лишь за один день*. Это "осквернение" образа Ипполита означает, что помимо КОНТР ^{даже} здесь применена и конструкция "Сниженная роль".

Таков приблизительно круг средств, которыми во II фазе решается центральная для нее задача оправдания греховного поведения ('любовных наслаждений') путем выдачи за слабость перед превосходящей силой. В то же время, как мы помним, в IC было сформулировано требование ввести во II фазу какие-то ПРЕДВЕСТИЯ предстоящего в III фазе прямого прославления греховных удовольствий. Такие ПРЕДВЕСТИЯ налицо в IV,3-4 и VI,2.

В IV строфе 'оправдания' (приходится подчиняться Венере) переплетены с 'похвалами' Венере и ее трудам: труды сладкие, а вниманием Венеры отмечены лишь деятельные души (labor... nunquam in cordibus habitat ignavis). ПРЕДВЕСТИЕ несколько приглушено тем, что похвала усердию транспонирована в отрицательную форму: вместо 'Венера обитает в деятельных сердцах', что было бы более открытым ПРЕДВЕСТИЕМ восхваления своего поэтического трудолюбия, в IV,4 говорится '... не обитает в ленивых...'

В VI строфе герой прямо называет свою гибель 'хорошей и сладкой'. Эта мысль подчеркнута повторением, образующим параллелизм двух полустихий в VI,2, причем эти полустихия развивают парадокс, присутствовавший уже в IV,3: там приятный труд - здесь хорошая смерть, сладкая гибель. Интенсивность повторений в VI,2 повышена к тому же однотипным применением в обоих полустихиях внутреннего объекта ("умираю смертью", "гибну гибелью").

Мотив 'хорошей гибели' стоит и еще в одном ряду повторностей, имеющим открыто амбивалентный характер, предписанный данной фазе. Речь идет о переключке этого мотива с V,4 (I фаза), где 'смерть' имеет явно самоосуждающий смысл ('смерть души'). Переключка указанных мест приобретает таким образом характер кощунственного переосмысления благочестивого клише.* Разделенные всего одной строкой (причем выполняющей чисто фатические функции) и расположенные в одинаковых (первых) полустихиях, эти слова о смерти подчеркнута соотнесены друг с другом - конструкцией "Каламбурный переход".

* Продолжение игры с благочестивыми коннотациями мотива 'смерти' - в III фазе (см. ниже).

Одним из самых ярких двухголосных моментов является обыгрываемая в VI,4 цитата из Евангелия о прелюбодеянии в сердце своем: ... et quas tactu nequeo, saltem corde necor. К обычным средствам переосмысления – как то: постановка в профанный контекст (оправдания греха вообще и неявной переключки с овидиевским образом смерти в любовных объятиях, *Amores*, II,10, в частности), перевод обвинения в 1-е лицо, добавление слов от себя¹⁷ – присоединяется здесь еще один, специфический эффект. В фабульном плане строка VI,4 выражает тотальность любовных притязаний героя (см. выше). Однако, изложена эта мысль в духе типичного для поэта "Прибеднения" и кокетства слабостью и неудачливостью: выше уже говорилось, что он представляет себя как обделенного реальными удовольствиями и вынужденного удовлетворяться воображаемыми. Именно для обозначения последних привлечена евангельская цитата, причем введение в нее словечка *saltem* 'по крайней мере' создает эффект желательности и недостаточности выпадавших на долю героя радостей (тогда как в Нагорной проповеди речь идет, напротив, о недопустимости и тяжести даже такого чисто ментального греха). Одутимость игры с цитатой повышена приданием цитируемым словам фонетического сходства (*corde necor* – вместо *mechatus est in corde*) и включением этого согласования в общую инструментовку строки (*quas tactu nequeo – corde necor*). Заметим, что этой кощунственно передернутой цитатой завершается первая часть II фазы, посвященная поведению самого героя (в строках VII–IX внимание переносится на человеческое поведение вообще).

В орудийной сфере на протяжении II фазы продолжается систематическое использование настоящего времени, которое, впрочем, во второй части фазы несколько теряет остроту, ввиду преобладания общих утверждений, естественно требующих номинативного настоящего.

Отметим также, что здесь, явно в связи с мотивом 'слабости, оправдывающей грех', автор продолжает избегать постановки лирического героя в роль активного субъекта, ср. пассивы: *michi videtur; est amabilis; nesci necor; in igne positus... igne uratur; castus habeatur*; ср. также объектные конструкции: *Venus imperat... habitat; meum pectus sauciat... decor; Venus iuvenes venatur... illaqueat, predatur; ponas Yppolitum; ducunt vie*. Некоторые из активных глаголов даны с отрицанием, что фактически также снимает с лирического героя ореол активности, ср. *quas tactu nequeo; non possumus sequi*. Кроме того, в окружении пассивных глаголов и благодаря общему свойству стиха оживляют вторичные семантические признаки элемент 'пассивности' вычитывается из многочисленных депонентных глаголов, в морфологии которых он латентно присутствует, ср. *precor, morior, necor, sequi, venatur, predatur*.

Из специфических локальных эффектов выражения темы в орудийной сфере

укажем на IX,4, где идея 'множественности башен' (tot turribus) выражена, помимо скопления звука "t" и повторения самого слова turris, наличием внесхемного ударения и притом именно на слове tot 'столько'. При этом возникает последовательность двух ударных слогов, иконически передающая идею частоты, тесноты расположения (башен).

3. Третья фаза: 'кадунственное восхваление греха'.

Здесь, в соответствии с программой, содержащейся в ГС, продолжается линия на восхваление греховных радостей, намеченная в виде ПРЕДВЕСТИЯ в предыдущей фазе. Материалом, в котором здесь воплощаются греховные удовольствия, становятся 'азартные игры' и 'пьянство', так что в целом образуется характерная триада: *женщины - игра - вино*. Основной конструкцией, несущей функцию дерзостного восхваления греха, является, как было задано в ГС, наиболее резкая и парадоксальная форма "Приукрашивания" - *порок выдается за добродетель и даже за религиозный подвиг*. Техника построения данной конструкции на примере выдачи игры и выпивки за богоугодные дела описана выше (см. стр.168). Нам остается коснуться деталей.

Строфа X, где речь идет об 'игре', начинается стихом, который по содержанию является связкой с предыдущей фазой ("во-вторых, меня обвиняют"), выдержанной в ключе обвинений и оправданий (ср. XI строфу, где зачин "в-третьих" уже свободен от мотива обвинений). Центральная для этой строфы "Выдача" (результатов игры за отрешение от материального, предрасполагающее к духовному творчеству) опирается на характерные для автора мотивы 'лишенности' и 'легкости, парения'; при этом привлечение мотива 'лишенности' (отсутствие одежды в результате проигрыша) есть "Смягчение" 'жизнелюбивого' полюса (см. выше, стр. 164, п.2). Заметим также, что эта 'лишенность, раздетость', как и все другие картины греховной жизни, предстает в смягченном и эстетизированном виде: не лохмотья, как было бы у Примаса Орлеанского, а обнаженное тело (согоре nudo). Эта обнаженность, далее, разрабатывается не в натуралистическом плане, а в направлении часто абстрактных и отчасти метафорических категорий: холод - (духовный) огонь; тело - дух; лишенность (одежды) - способность (чеканить стихи и песни).¹⁸

В строфах XI-XIII объектом восхваления становится кабацкое времяпровождение. Как и в случае с игрой, автор находит возможность благочестивого "Переукрашивания" кабацкой жизни. *Прославление пьянства* - кульминационный участок III фазы, знаменующий собой итоговую часть собственно исповеди грешника. Отсюда вытекает, во-первых, более детальная разработка мотива 'пьянства' по сравнению с 'игрой': 'пьянство' подвергается переукрашиванию в двух различных

(ВАРИИРОВАНИЕ) состояниях - *'мертвецкое пьянство влещу'* и *'легкое, веселое опьянение'*. (И то и другое - результат "Смягчения" - СОГЛАСОВАНИЯ с инвариантными мотивами соответственно *'слабость, пассивность'* и *'легкость'*.) Во-вторых, именно на этом участке применяется *символический и гиперболический способ* изображения и переукрашивания, предписанный для III фазы уже в глубинной структуре.

Для символического развертывания темы *'пьянство'* (полюс *'жизнелюбие'*) привлекается распространенный мотив *'смерть, подобная жизни'*: герой выбирает форму смерти, адекватную его образу жизни. Разновидность, в которой этот мотив выступает в данном стихотворении, также достаточно известна - это *'последняя воля умирающего'*.¹⁹ Символическое звучание данного мотива связано с тем, что смерть, как и другие финальные (а также начальные) состояния, это момент, так сказать, знаменательный, удобный для наглядного воплощения характерных черт образа жизни, идеологии и т.п. Эти возможности символического отражения жизни через смерть часто реализуются путем СОГЛАСОВАНИЯ с характером жизни основных параметров смерти: ее места, обстоятельств, последних слов и жестов умирающего, места и способа погребения и т.п. Одновременно рассматриваемый мотив обычно служит и гиперболой, поскольку он означает, что персонаж даже в экстремальных состояниях (смерть, загробная жизнь и т.п.) продолжает заниматься тем же, что делал при жизни. Если используется разновидность *'последняя воля'*, это означает, помимо того, субъективную приверженность персонажа к своему занятию и настояние на нем.

Применение мотива *'смерть, подобная жизни'* в разновидности *'последняя воля'* к мотиву *'пьянства'* в "Исповеди" состоит в том, что *поэт выражает желание умереть в кабаке, за чашей вина и чтобы при отпевании он был квалифицирован как пьяница (potator)*. При этом, поскольку имеет место *'последняя воля'*, то есть программное настояние на пьянстве, это позволяет герою на данном участке исповеди перейти от констатации наличных (= прошлых) грехов к их заботливой организации и планированию на будущее. Это разумеется, образует парадоксальный контраст с основной целью исповеди - оставить грехи в прошлом. Этот контраст очевидным образом работает на гиперболизацию *'пьянства'*. (Намерение пить так велико, что прокладывает путь через *'неблагоприятные обстоятельства'* - ситуацию покаяния.) В орудийной сфере этому программированию греха вторит переход от изъявительного наклонения и настоящего времени предыдущих фаз к будущему и сослагательному-желательному. В результате в этом заключительном звене отмежевания от грехов отклонение от идеального для этой задачи времени (= прошедшего) оказывается максимальным.

В соответствии с программой, сформулированной для III фазы в ГС, образ

пьянства, поднятый на пьедестал с помощью символически-гиперболизированного мотива 'смерть, подобная жизни', должен быть подвергнут "Перекрашиванию" под благочестивое и религиозно-освященное поведение. Собственно говоря, первый шаг в этом направлении был уже сделан при выборе указанного мотива, поскольку в христианской культуре смерть окружена определенным ореолом сакральности. Открывающаяся тем самым возможность сакрализации пьянства реализуется далее путем "Выдачи" смерти пьянца за кончину благочестивого христианина и апофеоз его слияния с богом. ПРЕДВЕСТИЕ этого сюжетного хода может быть усмотрено, на чисто словесном уровне, во II фазе (строфа VI,2 *morte bona, dulci nese*).

Итак, образуется последовательность приравниваний: *жизнь пьянца* проецируется в *смерть пьянца*, а та, в свою очередь, - в религиозно обставленную *смерть доброго христианина*. Как конкретно выглядят эти приравнивания, на какие черты названных ситуаций они опираются, мы покажем ниже при характеристике отдельных строф.

В XI-XII строфах пьянство выступает в своей "мертвецкой" разновидности, что позволяет естественным образом мотивировать сходство поведения в смерти с прижизненным. В самом деле, пожелание поэта о том, чтобы в момент его смерти вина находилась близко от его уст (XII,2), можно понимать как неспособность самостоятельно дотянуться до стакана, что, в свою очередь, легко прочитывается и как пьяное изнеможение и как предсмертная слабость.

Кстати, этот мотив жизнелюбца, находящегося в пьяном/предсмертном изнеможении, реализованный в предметной сфере через образ 'вина у самых уст, вина, поднесенного или приставленного к устам', подчеркивается орудийными средствами путем постановки ключевых слов "уста" и "умирать" в особую конструкцию из области рифмовки. Ряд *pori - porientis - ori* построен таким образом, что лексема *pori* -, появившаяся сначала под рифмой, в следующей строке как бы удаляется из рифменного положения, освобождая место для другого рифмующего слова - *ori*. Такая рифменная схема часто выражает абстрактный смысл типа: 'не то, а другое' /41/. При данном лексическом наполнении (*porientis* "умирающего", *ori* "уста") и в контексте уставления стола напитками этот смысл читается примерно так: 'чтобы вина были близко не вообще к умирающему, а в точности к его устам'.

Таким образом, естественным местом для смерти пьянца, подобной его жизни, оказывается кабак. Далее встает задача благочестивого "Перекрашивания" этой смерти. Оно также опирается на характерные возможности состояния опьянения. Кабак объявляется местом, где ожидается появление ангелов, которым

предстоит пролить божественный свет на кончину грешника и принять его душу (Requiem eternam), – причем подспудной мотивировкой появления ангелов служат видения пьяного (допившегося, так сказать, "до чертиков", здесь – до ангелов).

В XII строфе образ ангелов, появляющихся в кабаке и освящающих кончину героя, получает дальнейшее развитие, причем параллельно сам кабак, а также смерть в нем приобретают черты большей конкретности (вина, уста, пыщий). В этой строфе наблюдается заметное НАРАСТАНИЕ по линии внушительности ангельских сил, являющихся герою. Простое множество ангелов сменяется множеством множеств (сонмов) ангелов – *angelorum chori*. НАРАСТАНИЕ можно усмотреть и в употреблении сравнительной степени (*lecius*). Возрастает также церковная осначенность текста: здесь, впервые после VI строфы, вновь появляется евангельская цитата.

Одновременно увеличивается и дерзость в профанировании священных формул: XII,4 издевательски пародирует евангельскую фразу *Deus propitius esto mihi peccatori* (Lucas XVIII.13), причем как по форме, так и по содержанию. По форме, подстановка *potatori* вместо *peccatori* – это *пародирование в рифму*, передразнивание, являющееся особенно несерьезным и издевательским. По содержанию же вместо образцового смирения и покаяния (иллюстрируемого приводимой притчей) имеет место выдача своего рода индульгенции на совершаемые и планируемые грехи.

Заметим, что названное последним нарастание в содержательном профанировании цитаты опирается на заданное в ГС начало поворота в использовании "чужого"=сакрального голоса. Как мы помним, в III фазе цитируемый голос обвинителя должен приобрести апологетические нотки. Это реализовано тем, что (а) речь заходит о ниспослании грешнику прощения, причем (б) его просьба о прощении (см. первоисточник) вложена в XII,3,4 в уста ангелов, заступающихся за него перед богом. (Тем самым, игра с категорией лица оказывается обратной по сравнению с I–II фазами: не "чужой" голос говорит в 1 л., а наоборот, "свой" голос объективируется в чужой речи.)

Возложение на ангелов функции заступничества за героя, в частности в форме переименованной в его пользу евангельской цитаты, как и вообще само появление ангелов в греховном месте – кабаке, есть очередное применение конструкции "Сниженная роль", создающей не раз на протяжении стихотворения гибридные объекты типа 'благочестивые по природе существа на службе жизнелюбия' (ср. выше об Ипполите).

XIII строфа подвергает 'пьянство' переукрашиванию под 'благочестие' без явного участия мотива 'смерть подобная жизни'. Впрочем, не исключено, что в

подтексте этот мотив все же присутствует и здесь, и строфа может читаться как продолжение двух предыдущих – описывая вознесение души умершего на небо.)

Продолжая мысль о связи между выпивкой и благочестивой смертью, XIII строфа переходит из плана издевательских преувеличений в более умеренный план рационалистического обоснования той же выдачи порока за благо. Строки 1–2 образуют развернутое сравнение души пьющего с огнем светильника: напитки, нектар – как бы масло, пропитывающее фитиль и заставляющее огонь души устремляться к горным областям. Амбивалентный характер этого образа оркестрован косвенной цитатой из евангелия: зажигаемый светильник это перифраз слов *peque accedunt lucernam* из Matth. V.15.

Заключительные строки III фазы (XIII,3,4) – ПРЕДВЕСТИЕ покушения на святость служителей культа, характерного для IV фазы. Оно согласовано с рассуждениями о действии вина в XIII,1,2, а также с описанием греховных удовольствий в терминах 'сладо́сти', в частности *по сравнению с чем-то другим* (ср. IV,2 *Iocus est amabilis, dulciorque favis*). Здесь, однако, сравнение служит не только констатации сладости греха (кабацкого вина), но и *похождению объектов культа* (вина, используемого в ритуальных целях), причем строка построена так, что в ней упоминается и священник, чем подготавливается выпад против священнослужителей в строфах XIV–XV.

4. Четвертая фаза: 'нападки на благочестие'.

Данная фаза представляет собой заметный поворот в двух отношениях: (а) герой переходит здесь от самозащиты к нападению на носителей святости (с помощью конструкции "Провал претензий"); (б) "чужой" = сакральный голос, присваиваемый героем себе, переходит от осуждения героя к его апологии.

Строфа XIV начинается со стиха, который подытоживает 'собственно исповедь героя', изложенную в предыдущих фазах, причем подчеркивает факт перескока героя из греховного состояния в очищенное. В орудийном плане это эффектно оттенено *переходом к употреблению перфекта* – первого во всем тексте (esse *proditor pravitatis fui*). Отнесение исповеди к бесспорно прошедшему прошлому демонстрирует *скоропалительность и в то же время окончательность переосаждения*. Строка XIV,1 СОВМЕЩАЕТ резюмирование исповеди с ОТКАЗНОЙ подготовкой перехода в наступление на обвинителей (я раскаялся – они нет). Строфа в целом посвящена скорее деловому описанию контраста между героем и его оппонентами. В следующей же, XV строфе, герой, так сказать, возвышает голос, бросая им издевательский вызов, основанный на казунственном переименовании цитаты из евангелия. Перифразируя известные слова Христа *qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat* (Joh. VIII.7), герой предлагает бро-

сидеть в него камень тем, кто сам без греха. Эта перелицовка цитаты имеет и другой аспект: именно с ее помощью сакральный голос (Христа), которым говорит грешник, прямо переходит на его сторону (помимо "Игры с цитатой" здесь налицо "Сниженная роль" /Христа/). Евангельскими словами, переведенными в 1 л. (*mittat in me lapidem*) грешник как бы сам над собой произносит суд и выносит оправдательный приговор.²⁰

Заметим, что к этому совмещению в одном лице и грешника и его защитника своеобразным ОТКАЗОМ служит начальная строка фазы (XIV,1 *Esse me proditor pravitatis fui*). В ней как бы подытоживается та линия исповеди, где 1 л. совмещало грешника и его обвинителя (см. I-II фазы). Элемент 'обвинения', противопоставляемого "я", выражен здесь, прежде всего, самим смыслом лексемы *prodere* 'выдавать, обличать' и безапелляционностью обвинения (*pravitas* 'порочность'). Более того, противопоставление подчеркнуто тем, что обвинение грамматически воплощено как бы в отдельном действующем лице – *nomen agentis* – *proditor*.

Возвращаясь к стихам XV,3,4, укажем, что "Игра с категорией лица", проявившаяся в переименовании цитаты, идет и дальше. Во II-м полустиии, добавленном к цитате (*neque parcat vati*), автор умудряется СОВМЕСТИТЬ в своей речи и 1 л. и 3 л.: грамматически *vati* 'поэту' – 3 л., но семантически это все тот же герой, то есть 1 л. Тем самым герой принимает позу якобы стороннего наблюдателя (если угодно – беспристрастного судьи, в пределе – Христа), призывающего не щадить грешника (его самого!), если для того будут основания.²¹

В грамматическом плане переход к дерзким поучениям в адрес церковников выражен тем, что перфект и изъявительное наклонение сменяются сослагательным наклонением (*mittat, parcat*). Можно сказать, что этой сменой категорий (*fui – mittat*) автор как бы подчеркивает: со мной покончено – давайте-ка примемся за вас.

Стоит также заметить, что поза грешника, подлежащего побиванию камнями, опять-таки выдержана в характерном для автора духе слабости, подверженности, чему в грамматическом плане соответствуют объектные конструкции (*Mittat... neque parcat*). Кстати, и формула *me proditor pravitatis...* и вся ситуация самообличения – проявление 'подверженности': даже при отсутствии внешнего агента герой ухитряется представить себя как объект воздействия.

5. Пятая фаза: 'скоропалительная перестройка'.

Здесь, согласно установкам ГС, основным содержанием является демонстрация благотворных результатов собственно исповеди, включающая два основных мотива, контрастных между собой: *резкого и безоговорочного отвержения греховно-*

го прошлого, с одной стороны, и победной реляции об успешном перерождении, с другой. Элемент амбивалентности, подрывающий серьезность благочестивых высказываний героя, уходит в подтекст, проявляясь в неадекватной скоропалительности перемены и бравурности тона, придающих перерождению характер условной позы. Служа рамочным замыканием собственно исповеди, данная фаза согласована в ряде отношений с мотивами, представленными в начальных фазах.

XVI строфа открывается полустигмией *Sum locutus contra me*, сочетающим осуждение своего прошлого с напоминанием о словах, которыми исповедь началась: *loquar mee menti*, I,2. Отнесенность греховного состояния к прошлому четко выражена систематическим употреблением применительно к нему перфектных форм глаголов: *sum locutus*, *evoluī*, *fovi*. Усилению контраста с предстоящим далее переходом к настоящему времени служит также наречная группа *tam diu*, подчеркивающая продолжительность бывшего греха. Напомним, что употребление перфектов для демонстрации поконченности с прошлым, началось еще в XIV,1 (*fui*).

Остальные шесть строк данной фазы посвящены изображению нового образцово-добродетельного состояния души героя. Большинство глаголов здесь стативные, чем подчеркивается полная достигнутость идеального состояния: *displicet*, *placent*, *diligo*, *irascor*, *pacor*. К ним примыкают перфектные выражения достигнутых стативных состояний: *renovatus*, *genitus*. Фундаментальность и всесторонность перековки героя выражена в орудийном плане, помимо прочего, тем, насколько эти шесть строк насыщены отдельными утверждениями о тех или иных аспектах перевоспитания; так, в стихах XVI,3, XVII,1,2,3 имеем по одному утверждению на полустигмию, не говоря уже о том, что в каждом стихе выражается новая мысль. Точнее, мысль всего одна на все эти шесть строк, а многочисленны лишь средства ее тавтологического оформления, что, по-видимому, следует отнести к средствам, подрывающим правдоподобие утверждений (об этом речь ниже).

Радикальность перерождения оттенена многочисленными контрастами между нынешним состоянием героя и его прошлым. Так, в XVII,3 он предстает как новорожденный, пьющий молоко – тогда как раньше пил вино. Сюда же относится ряд контрастов с начальными строфами, что одновременно служит замыканию рамки, ср. XVII,1 *iam virtutes diligo, vitiis irascor* с V,2 *implico me vitiis, impemor virtutis*: сходство не только в лексике, но и в логической структуре стиха, где пороку и добродетели отведено по полустигмии; ср. также *renovatus animo* в XVII,2 и *mortuus in anima* в аналогичной метрической позиции в V,4.

V фаза заключается строкой, выдержанной уже не в индикативе, а в сослагательном наклонении и содержащей обещание в будущем не возвращаться на стезю порока. В сущности это переход к последней фазе, отведенной под просьбу к

покровителю о прощении.

Но пятая фаза имеет и *другое лицо*: за скоропалительным перерождением скрывается *мина лукавой несерьезности*. И хотя она выведена в подтекст, проявления ее довольно многочисленны.

Прежде всего, по содержанию делаемых высказываний, мы имеем дело не с констатацией каких-то реальных благочестивых достижений, а лишь с торжественными изъявлениями намерений: названные выше описания наступивших новых состояний суть выражения лишь чувств, но не действий: нравится, не нравится, люблю, негодую и т.п. Существенно при этом, что налицо не просто 'не-действия', но именно чувства: герой и перековавшись остается верен своей нежной и эмоциональной натуре.

Второе, восходящее к инвариантным чертам его личности, особенно ярко проявляется в строке XVII,3. Образ новорожденного, питающегося свежим молоком, в целом ряде отношений сдвигает картину перерождения в сторону 'слабости, пассивности' и 'жизнелюбия'. Во-первых, это чувственный образ и пожалуй даже кульминация чувственных мотивов в V фазе. Во-вторых, это характерный для Архипоэта образ слабого, бессильного, пассивного, хрестоматийно-беззащитного существа, прижимающего нечто извне. Кстати говоря, это свойство вносит дополнительный элемент тождества в контраст между питьем молока и вина: и там и здесь напиток как бы подносят к губам беспомощного (умирающего/новорожденного) героя. В-третьих, данный образ есть цитата из Нового завета, подвергнутая легкомысленному переименованию (ср. *sicut modo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite*, 1 Petr. II.2). Переименование складывается из (а) постановки в иной контекст, здесь – прежде всего в систему эмоционально чувственных ассоциаций; (б) перевода в 1 лицо, что мы неоднократно наблюдали и в случае с другими цитатами; (в) перевода в индикатив настоящего времени (*pascor* вместо *concupiscite*), что играет также и на эффект радикальности и скоропалительности превращения (герой *yoje* делает то, что апостол предписал всему человечеству на будущие века).

Подрыву серьезности служит, по-видимому, и обращение с другой цитатой из священного писания в XVI,4: вместо исходного *Nono enim videt ea quae parent Dominus autem intuetur cor* (I Царств XVI.7) у поэта сказано ... *cor patet Iovi*, то есть бог священного писания как бы походя заменен на языческого Юпитера.

В орудийном плане впечатлению легкомысленной жизнелюбивой игры способствует каламбурная рифмовка в XVI,1,3 (*novi 'знаю' – novi 'новые'*) и акробатическая составная рифма XVII,4 (*vas cor*). Иначе говоря, эта рифмовка есть

реализация конструкции "Контрапункт содержания и стиховых средств", которая, как мы помним, хорошо соответствует одной из манифестаций 'артистизма' Архипоэта.

6. *Шестая фаза: 'примирение жизнелюбия и благочестия'.*

В соответствии с ГС, центральными аспектами данной фазы являются, во-первых, примирение жизнелюбца с благочестием, окрашенным в тона сладостного милосердия, и, во-вторых, контрапунктное СОВМЕЩЕНИЕ поучений со смиренными просьбами.

Что касается примирения грешника с церковью, то местом их встречи становятся мотивы: 'сключенность, припадание к стопам и т.п.' со стороны кающегося героя (*penitenti, veniam petenti, culpam confitenti, feram quicquid iusseris, subditis*), 'покровительство, милосердие и т.п.' со стороны сильных, то есть церкви (*parce, parcit misericordiam, da penitentiam, immemor irarum*); 'мягкость, сладость, не суровость' (см. заключительную строку).

Что касается 'поучений, прорывавшихся сквозь просьбы', то они НАРАСТАЮТ от XVIII строфы к XIX.

В XVIII на виду элемент 'просьба': текст насыщен словами, выражающими покорность и простираание ниц, а последняя строка строфы целиком посвящена теме покорности. Элемент же '*настойчивости и дидактичности*' со стороны героя выражается более или менее *латентно* - в виде систематических указаний на обоснованность просьб, так сказать, на *право быть прощенным* (см. вторые полустипшия строк XVIII,1-3).

Строфа XIX заметно отличается от предыдущей более категорическим тоном - герой уже не просит, а указывает на обязанность адресата выполнить его пожелания. При этом мотив собственно 'просьбы' исчезает, а обоснования принимают форму общеобязательных максим; таковы строки 1-2 и 4. Обозначимый характер предлагаемых истин выражается, в частности, в том, что из текста исчезает упоминание 2 л.ед.ч. адресата (*vos facite, quod caret* и т.д.). Тем самым одновременно выполняются две важные функции: с одной стороны, '*назидательность*' повышается в ранге - герой поучает уже не одного человека, а всех сильных мира (*vos = principes terrarum*);²² с другой, - она делается более приемлемой, благодаря изъятию указаний на конкретного адресата.

Это изъятие проявляется, в частности, в том изменении, которое внесено в текст цитаты (XIX,1,2), позаимствованной из приписывавшегося Овидию стихотворения *De mirabilibus mundi*, где говорится 'лев умеет в гневе щадить подданных, поступай же так и ты, носитель власти на земле...': вместо 'ты' у Архипоэта выступает 'вы'.

Еще более размытый и абстрактный вид имеет строка XIX,4, где вообще речь ведется в 3 л. среднего рода и как о чем-то неодушевленном. Своим абстрактно-символическим содержанием и отвлеченностью от конкретных перипетий сюжета эта финальная строка возвращает нас от локальной темы "Исповеди" к наиболее общим инвариантам поэтического мира Архипоэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Краткие справочные данные.* Годы жизни поэта неизвестны; расцвет творчества приходится на 60-е годы XII в. Сохранилось десять его стихотворений, большая часть которых обращена к покровителю поэта архиепископу Кельнскому Рейнальду фон Дасселю. Текст "Исповеди" существует в ряде вариантов (различающихся набором и порядком некоторых строк), из которых наиболее общепринятым является текст, опубликованный М.Манициусом (1913). Именно он нами и рассматривается. Хотя он, возможно, не вполне точно отражает подлинный авторский текст, мы, тем не менее, позволяем себе опираться на него, считая все его свойства, в том числе и данный порядок строк, структурно релевантными. Этот текст и его подстрочный перевод читатель найдет в Приложениях А,Б.

2. Одна из наиболее ранних и восторженных оценок стихотворения принадлежит Якобу Гримму: "Все эти признания изложены с такой полнотой и языковой легкостью, что не оставляют ни малейшего сомнения в подлинном поэтическом призвании их автора. Они принадлежат к наиболее совершенному, что могли произвести поэтические средства средневековой латыни; свобода и звучность речи, мощь рифм несравненны" (цит. по Лангш 1958:305).

3. Понятие "глубинного решения" (ГР) было впервые введено и использовано в /31:553сл./; см. также статью /II/ в наст. сб.

4. Укажем, что это распределение мотивов между ветвями сделано начерно, так что мотивы, иллюстрирующие 'подверженность', часто скрывают в себе и элемент 'лишенности' (СОВМ двух ветвей).

5. Что подобная поза самоуничтожения, в особенности, путем фарсового комизма, - известный тип кокетства, рассчитанного на обезоруживание вышестоящих критиков и на возбуждение у них симпатии, видно хотя бы из истории дядюшки Максима Петровича у Грибоедова, который снискал расположение императрицы, смеша ее своими рассчитанными падениями на пол ("Горе от ума", II, 2).

6. Подобный отбор проявлений 'жизнелюбия', в сущности, неизбежен в поэтическом мире Архипоэта, независимо от задач сближения 'жизнелюбия' с 'благочестием'. Действительно, нам уже пришлось коснуться этой проблемы в разделе об инвариантных мотивах поэта - ср. замечания на стр. 160 об отличии эмоциональной атмосферы его стихов от Примаса Орлеанского в связи с мотивом (21) 'изящество, изнеженность, благородный вкус, чувство меры'.

7. Мотив 'сладости и т.п.' - является естественным проявлением 'жизнелюбия' в виду такого М^{ИНВ}, как 'изнеженность, изящество', который, как мы помним, СОВМЕЩАЕТ обе центральные темы Архипоэта - 'слабость' и 'артистизм'.

8. Говоря о конструкции "Переход", мы фактически имели в виду лишь тот главный "Переход" (от грехов к очищению), на котором построена композиция "Исповеди". В действительности те или иные зачаточные формы "Перехода" могут быть усмотрены и в других точках структуры текста, например, в строфе X, где поэт пишет о последствиях азартной игры ('переход от игры к потенциально благочестивой нищете'). В принципе этот переход мог бы быть разработан более детально и лечь в основу композиции стихотворения, превратив его в историю обращения легкомысленного игрока в благочестивого поэта, в которой мотив 'исповеди' играл бы лишь второстепенную роль. Однако, поскольку в реальном тексте данный "Переход" сугубо эпизодичен и к тому же служит лишь разработке конструкции другого типа ("Перекрашивание", см. ниже), то мы позволили себе игнорировать наличие здесь "Перехода".

9. Подчеркнем, что, вообще говоря, эти две разновидности "Перекрашивания" совершенно независимы друг от друга. Очевидно, что не всякий приукрашиваемый объект является ярким и богатым, и что не всякий объект, подвергаемый операции "Прибеднения", будет иметь отрицательные черты, необходимые для "Приукрашивания".

10. Мимикрия такого рода была высмеяна уже в "Бане" Маяковского (действие III). "... Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение. Даже, если это нужно для агитации, то и танец живота... Или какие юбки нового фасона носит старый одряхлевший мир...".

11. См. Гаспаров и Рузина 1978. Другой, более общей параллелью к "Переосмысляющему монтажу" будут довольно многочисленные изобразительные построения, где некий целый образ складывается, как из мозаики, из более мелких изображений иного рода; ср. индийскую миниатюру, в которой фигура слона получается из фигур дев, а также символический портрет Плодородия, выложенный из разных овощей и фруктов ("Осень" Джузеппе Арчимбольди; ср. также ряд других картин того же художника, построенных по аналогичному принципу).

12. Контрапункт "содержание/форма" - явление широко распространенное в поэтических текстах. Классическим примером анализа такого построения является разбор Л.С.Выготским (1965:191-212) рассказа Бунина "Легкое дыхание", где фабула выражает тему 'жизнейской пошлости', а композиция и синтаксис - тему 'легкости, изящества'. Аналогичным образом построена, согласно К.И.Чуковскому (1922:126сл.), поэма Блока "Двенадцать": "Если это - частушка, то - сыгранная на грандиозном органе... Поглощение низменного сюжета возвышенным ритмом... Жаргон... подчинен такой мощной мелодии, что почти перестает быть вульгарным...".

13. Ср. употребление прошедшего времени в некоторых стихотворных переводах "Исповеди" на русский язык: Гинзбург 1974:484сл., Румер 1972:504сл. Особенно сильно отступает от авторской системы времен Л.Гинзбург; следуя, по-видимому, клишированному представлению о временной структуре жанра исповеди, он описывает все грехи в прошедшем времени: I,3-4 *Был я малод, был я глуп, был я легковверен...* II ... *меня судьба несла... влек меня бродячий дух... гнал, как гонит ураган листик одиночный* и т.п. (Более бережно обращающийся с оригиналом О.Румер все соответствующие места переводит в настоящем времени. Правда, отклонение от оригинала имеется у него в другом месте - в пограничной точке 'перескока' к исправлению: XIV,1 *Вот гляди же вся моя пред тобою скверна*, ср. в оригинале fui.)

Напрашивается мысль, что прошедшее время при описании грехов и настоящее в стадии очищения являются "нормальными", художественно нейтральными для жанра исповеди - к ним и склоняется переводчик в меру своего невнимания к поэти-

ческой структуре оригинала.

14. Заметим, что эта нарастающая последовательность перебивается в одном месте (между "листом" и "рекой") противоположным символом 'устойчивости' ("камнем"), позаимствованным из репертуара названных выше противопоставлений (мудрый + камень / глупый + вода).
15. Добавим, что сравнение 'неразумного себя' со строящим на песке выпадало бы из окружающего контекста еще в одном отношении: герой систематически сравнивает себя со спонтанными и/или природными объектами (лист, птица, неуправляемый корабль, ...) и, по-видимому, противопоставляет себя объектам культурным (ср. III,3: *non me tenent vincula, non me tenet clavis*). Уподобление себя целенаправленно строящему, хотя бы и на песке, подорвало бы этот принцип.
16. Отметим НАРАСТАНИЕ и КонтРАСТ, подобные констатированным в строфах I-III: от трудности преодоления превосходящих сил греха герой переходит к трудности подчинения суровым силам долга.
17. Органичность и в то же время вольность перифразирования источника усилена грамматическим параллелизмом добавленного текста (*tactu nequeo*) с цитируемым (*corde pescor*).
18. Может быть, стоит обратить внимание на то, что здесь физические невзгоды рисуются с положительным знаком - как способствующие творчеству, в то время как в *Archicancellarie II* аналогичные беды препятствуют сочинительству (см. п. I.1.Б. (3), стр. 150). Это противоречие в методах аргументации - пример казуистической изворотливости нашего поэта при отстаивании своих интересов.
19. Данное место "Исповеди" обычно рассматривается комментаторами как переключка с местом из Овидия, где поэт желает себе смерти на любовном ложе (*Apores, II, 10, 35-38*). Однако эта параллель представляется законной скорее в общетипологическом плане (по линии мотива 'смерть подобная жизни', разновидность 'последняя воля'), нежели в строго цитатном.
20. Обратим внимание, что "чужой" голос, цитата используется здесь наиболее "нормальным" образом - для придания выражаемым мыслям объективности и авторитетности. Тем самым чужая речь применяется здесь в иной тематической функции, нежели в начальных фазах, где она служила конкретизации не 'объективности', а 'чуждости'.
21. Если принять во внимание, что объект 'бросания камня' именуется в XV,3 *vates* ("поэт", исходно "пророк"), то число ипостасей, на которые "лирическое я" разлагает себя, достигает 4-х. "Я" - это одновременно: 1) *грешник*, заслуживающий побиения камнями (= блудница евангельской цитаты); 2) *судья* (= Христос), призывающий к прощению; 3) максимально отчужденный *сторонний наблюдатель* происходящего с грешником/поэтом/пророком; 4) *пророк/поэт*, которого толпа побивает камнями (= классический образ библейского пророка); последняя ипостась подсказана авторам М.Л. Гаспаровым.
- Анализ аналогичной игры с точками зрения в 3-й строке пушкинского "Я вас любил..." (*Но пусть она вас больше не тревожит*) см. в /29/, /35/.
22. Можно заметить, что это повышение ранга является вершиной определенной линии, общий элемент которой - то или иное манипулирование волеизъявлениями и высказываниями сакральных персонажей. В XI-XII герой заставляет высказываться в свою пользу (выступая в "сниженной роли") ангелов, а в XV - Христа; в XVIII он убеждает епископа проявить снисходительность, а в XIX предписывает нормы поведения всем сильным мира.

ПРИЛОЖЕНИЯ

А. Текст стихотворения
(по Манилиус 1913).

Б. Подстрочный перевод.

I	Estuans intrinsecus ira vehementi In amaritudine loquar mee menti: Factus de materia levis elementi Folio sum similis de quo ludunt venti.	Пылая внутренне гневом неистовым С горечью скажу своей душе: Сделанный из материи легкого состава, Листу я подобен, кoим играют ветры.	I фаза, строфы I-III, V
II	Cum sit enim proprium viro sapienti Supra petram ponere sedem fundamenti, Stultus ego comparor fluvio labenti Sub eodem aere nunquam permanenti.	В то время, как, ведь, приличествует мужу разумному На камне закладывать основание здания, Глупый, я уподобляюсь потoku текущему, Под одним и тем же небом никогда не остающемуся.	
III	Feror ego veluti sine nauta navis, Ut per vias aeris vaga fertur avis, Non me tenent vincula, non me tenet clavis, Quero mei similes et adiungor pravis.	Несет меня, словно без корабельщика корабль, Как по путям воздуха бродячую несет птицу, Не держат меня узы, не сдерживает меня замок, Ищу себе подобных и присоединяюсь к порочным.	
IV	Michi cordis gravitas res videtur gravis, Iocus est amabilis dulciorque favis. Quicquid Venus imperat, labor est suavis, Que nunquam in cordibus habitat ignavis.	Мне души серьезность вещью кажется обременительной, Игра приятна и слаще меда. Любое, что Венера приказывает, - труд сладкий, Которая никогда в сердцах не обитает ленивых.	II фаза, строфы IV, VI-IX
V	Via lata gradior more iuventutis, Implico me vitiis immemor virtutis,	Дорогой широкой шагаю по обычаю юности, Впутываюсь в пороки, не помня о добродетели,	I фаза (оконч.)

	Voluptatis avidus magis quam salutis, Mortuus in anima curam gero cutis.	До наслаждения жадный более, чем до спасения, Мертвый в душе, забочусь о шкуре.	
VI	Presul discretissime, veniam te precor: Morte bona morior, dulci nece necor; Meum pectus sauciat puellarum decor, Et quas tactu nequeo, saltem corde necor.	О прелат знаменитейший, прощения у тебя прошу, Смертью приятной я умираю, сладкой гибелью погибаю. Мою грудь ранит девушек красота, И с которыми не могу осязательно, (с теми), по крайней мере, в сердце прелюбодействую.	II фаза, строфы IV, VI-IX (продолж.)
VII	Res est arduissima vincere naturam, In aspectu virginis mentem esse puram; Iuvenes non possumus legem sequi duram Leuiumque corporum non habere curam.	Вещь труднейшая - победить природу, При виде девушки душе быть чистой; Юноши, мы не можем закону повиноваться суровому И на (их) нежные тела не обращать внимания.	
VIII	Quis in igne positus igne non uratur? Quis Papie demorans castus habeatur, Ubi Venus digito iuvenes venatur, Oculis illaqueat, facie predatur?	Кто, в огонь помещенный, огнем не обжегся бы? Кто, в Павии находясь, чистым остался бы? Где Венера пальчиком юношей манит (букв. преследует, ловит), Очами заарканивает, лицом разбойничает?	
IX	Si ponas Yppolitum hodie Papie, Non erit Yppolitus in sequenti die: Veneris in thalamos ducunt omnes vie, Non est in tot turribus turris Aricie.	Если ты поместишь Ипполита нынче в Павию, Не будет он Ипполитом на следующий день: Венеры в спальню ведут все дороги, Нет среди столь многих башен башни Ариции.	
X	Secundo redarquor etiam de ludo, Sed cum ludus corpore me dimittat nudo,	Во-вторых, меня обвиняют также в азартной игре, Но, когда игра раздевает меня догола (букв. Но, когда игра с телом меня отпускает голым),	III фаза, строфы X-XIII

	Frigidus exterius, mentis estu sudo,	Окоченевший снаружи, души жаром пылаю (букв. потею; может значить также: /подогреваемый/ душевным жаром, усердно тружусь),	
	Tunc versus et carmina meliora cudo.	Тогда стихи и песни наилучшие чеканю.	
XI	Tercio capitulo memoro tabernam, Illam nullo tempore sprevi neque spernam, Donec sanctos angelos venientes cernam, Cantantes pro mortuis "Requiem eternam".	Третьим разделом упоминаю о кабаке: Его я никогда не презирал и презирать не буду, Покуда святых ангелов грядущих не увижу, Поющих мертвым "Вечный покой".	III фаза, строфы X-XIII
XII	Meum est propositum in taberna mori, Ut sint vina proxima morientis ori. Tunc cantabunt lecius angelorum chori: "Sit deus propitius huic potatori!"	Мое намерение - в кабаке умереть, Чтобы были вина как можно ближе к умирающего устам. Тогда воспоют радостнее ангелов хоры: "Да будет Господь милостив к этому пьянице!"	
XIII	Poculis accenditur animi lucerna, Cor inbutum nectare volat ad superna. Michi sapit dulcius vinum de taberna, Quam quod aquam miscuit presulis pincerna.	Чашами (или: напитками) возжигается души светильник, Сердце, напоенное нектаром взлетает к небесам. Мне на вкус слаще вино из кабака, Нежели то, которое с водой смешивает прелата виночерпий.	
XIV	Ecce mee proditor pravitatis fui, De qua me redarguunt servientes tui. Sed eorum nullus est accusator sui, Quamvis velint ludere seculoque frui.	Вот, своей предатель порочности я оказался /стал /, В которой меня обвиняют слуги твои. Но из них ни один - не обвинитель самого себя, Хотя они и любят забавляться и пользоваться миром (т.е. его благами).	IV фаза, строфы XIV-XV
XV	Iam nunc in presentia presulis beati Secundum dominici regulam mandati	Ныне, в присутствии прелата праведного, В соответствии с господнего правилом указания	

Mittat in me lapidem
neque parcat vati,
Cuius non est animus
consciens peccati.

Пусть бросит в меня камень
и не щадит певца
(Тот), коего дух не
знает (за собой) греха.

XVI Sum locutus contra me,
quicquid de me novi,
Et virus evomui,
quod tam diu fovi.
Vita vetus displicet,
mores placent novi;
Homo videt faciem,
sed cor patet Iovi.

Я высказал против себя
все, что о себе знаю,
И яд изблевал,
который так долго лелеял.
Жизнь старая претит,
образ жизни нравится новый;
Человек видит лицо,
но сердце открыто Юпитеру.

V фаза,
строфы
XVI-XVII

XVII Iam virtutes diligo,
vitiis irascor,
Renovatus animo,
spiritu renascor,
Quasi modo genitus
novo lacte pascor,
Ne sit meum amplius
vanitatis vas cor.

Вот уже я добродетели люблю,
на пороки гневаюсь,
Обновленный в душе,
духом возрождаюсь,
Словно новорожденный,
свежим молоком питаюсь,
Дабы не было мое более
суеты сосудом сердце.

XVIII Electe Colonie,
parce penitenti,
Fac misericordiam
veniam petenti
Et da penitenciam
culpam confitenti!
Feram, quicquid iusseris,
animo libenti.

Избранник Кельнский,
пощади кающегося,
Прояви милосердие
к прощения просящему
И наложи епитимью
на вину признавшего!
Вынесу все, чтобы ты не приказал,
с душой радостной.

VI фаза,
строфы
XVIII-XIX

XIX Parcit enim subditis
leo rex ferarum
Et est erga subditos
immemor irarum,
Et vos idem facite,
principes terrarum!
Quod caret dulcedine,
nimis est amarum.

Щадит ведь подданных
лев, царь зверей,
И по отношению к подданным
не помнит гнева,
И вы то же делайте,
сильные мира!
Что лишено сладости (мягкости) -
то слишком горько.

B. Цитаты из священного писания.

I,2 *In amaritudine loquar mee menti*

Job X.1 *Loquar in amaritudine animae meae...*

I,4 *Folio sum similis de quo ludunt venti*

Job XIII.25 *Contra folium, quod vento rapitur...*

Isaias LXIV.6 *Et cecidimus quasi folium universi, et iniquitates nostrae, quasi ventus, abstulerunt nos.*

II,1-4 *Cum sit enim proprium viro sapienti, etc.*

Matth. VII.24-26 *Omnis ergo, qui audit verba mea haec, et facit ea, assimilabitur viro sapienti, qui aedificavit domum suam super petram... Et omnis, qui audit verba mea haec, et non facit ea, similis erit viro stulto, qui aedificavit domum suam super arenam.*

III,1-2 *Feror ego, veluti sine nauta navis,
Ut per vias aeris vaga fertur avis*

Weisheit V.10 *Wie ein Schiff auf den Wasserwogen dahin läuft... oder wie ein Vogel, der durch die Luft fliegt.*

IV,2 *Jocus est amabilis dulciorque favis*

Psalmi XIX.10 *Judicia Domini... dulciora super mel et favum.*

V,1 *Via lata gradior more juventutis*

Matth. VII.13 *... Lata porta, et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem, et multi sunt, qui intrant per eam.*

V,3 *Voluptatis avidus magis quam salutis*

2 Timoth. III.4 *Voluptatum amatores magis quam Dei.*

VI,4 *Et quas tactu nequeo, saltem corde moechor*

Matth. V.28 *Omnis, qui viderit mulierem ad concupiscendum eam, jam moechatus est eam in corde suo.*

XIII,4 *Sit Deus propitius huic peccatori*

Lucas XVIII.13 *Deus propitius esto mihi peccatori.*

XIV,3 *Sed eorum nullus est accusator sui*

Proverbia XVIII.17 *Justus, prior est accusator sui...*

XV,3-4 *Mittat in me lapidem neque parcat vati,
Cujus non est animus conscius peccati*

Johannes VIII.7 *Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat.*

XVI,4 *Homo videt faciem, sed cor patet Jovi*

Samuel XVI.7 *Homo enim videt ea, quae parent, Dominus autem intuetur cor.*

XVII,3 *Quasi modo genitus novo lacte pascor*

1 Petrus II.2 *Sicut modo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite: ut in eo crescatis in salutem.*

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

ИНВАРИАНТЫ И СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА:
ПАСТЕРНАК.¹

Множество вострепнувшихся и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались и соборно /.../ думали вслух /.../ Заразительная эсеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой, /.../ казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды /.../ Это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающей на глаза, это сказочное настроение /.../ я попытался передать в /.../ книге лирики "Сестра моя жизнь".

Борис Пастернак /1965а:631/

0. Введение.

0.0. Непосредственная задача настоящей статьи – обратить внимание на постоянные черты поэтической организации стихов Пастернака (далее – П.). Но поскольку наше описание существенно связано с используемым в нем метаязыком (а тот, в свою очередь, с общими целями, в рамках которых мыслится данное и ему подобные описания), то имеет смысл начать с краткого разъяснения основных понятий этого метаязыка. (Более подробно см. работы 1975, 1976а–с и Предисловие.)

Смысловый инвариант художественного текста (или какого-то его фрагмента), т.е. всех его составных частей, компонентов его уровней и т.д. называется *темой*; тема может состоять из множества тематических элементов, или компонентов, наиболее крупные из которых можно называть *подтемами*. *Соответствие между темой и текстом* представляется в виде *вывода*² *текста из темы*, выполняемого на основе универсальных преобразований – приемов выразительности (ПВ). ПВ – РАЗВЕРТЫВАНИЕ (или КОНКРЕТИЗАЦИЯ, КОНКР), УВЕЛИЧЕНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР), КОНТРАСТ, СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ), ПОДАЧА и нек.др., а также их комбинации – это способы варьирования темы, отвечающие за органичность и выразительность ее воплощения в тексте.

Для художественных текстов характерно проведение тем не только через

предметную сферу (т.е. сферу "того, о чем говорится" в тексте), но и через орудийную сферу, сферу кода (т.е. "того, с помощью чего нечто говорится"). В поэзии к орудийной сфере относятся как *общезыковые* средства (грамматика, фонетика, сочетаемость, ...), так и средства собственно *поэтического языка* (метр, тропы, поэтический синтаксис и т.д.).³

Смысловая инвариантность может устанавливаться и для множества текстов, например, для стихов (новелл, пьес и т.п.) одного автора. *Общей смысловой инвариант* (т.е. постоянная тема или группа тем) всех текстов одного автора и более частные инварианты (*постоянные подтемы; постоянные разновидности* постоянной темы, т.е. типичные результаты ее варьирования с помощью характерных для автора ПВ) образуют целую иерархию постоянных тематических величин, называемую *поэтическим миром* (ПМ) данного автора. Эту систему значений можно уподобить системе грамматических (т.е. обязательных к выражению) значений, специфической для каждого естественного языка. Всякая *локальная тема* (т.е. некоторое актуальное высказывание о предмете, событии или о внутреннем состоянии человека) должна, - для того чтобы предстать в типичном для данного автора свете, - быть изложена в терминах постоянных тем и их разновидностей, так сказать, "переведена" на язык его ПМ (как любая мысль, для того чтобы стать высказыванием на русском языке, должна быть оснащена значениями времени, числа, вида, наклонения и др., "переведена" на язык этих категорий).

Разновидности инвариантной темы обычно многообразны - в силу тенденции искусства к принижению единым взглядом на мир самых разных аспектов и уровней текста как в предметной, так и в орудийной сферах (ПВ ВАР). В то же время даже небольшие фрагменты художественного текста, как правило, содержат целый ряд разновидностей, что соответствует тенденции искусства к емкости и компактности образа, к тому, чтобы каждая клеточка произведения была сколком всего ПМ (ПВ СОВМ).

0.1. Самый общий смысловой инвариант поэзии П. \approx (0)

(0) чувство причастности человека в его *сиюминутном* существовании, и вообще всего малого и обычного, - к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия.⁴

Условным сокращением (см. ниже Примечание) формулы (0) является

(0') ощущение единства и великолепия мира

Этот инвариант может быть далее сведен к двум основным постоянным темам - теме 'единства, контакта' и теме 'великолепия, интенсивности', ослепительности бытия, - каждая из которых предстает обычно в виде риторической фигуры, состо-

ящей из двух контрастирующих друг с другом подтем:

- (1) Единство разного: мир един даже в своих самых разных и противоположных частях и проявлениях (подтемы (1') 'единство' и (1'') 'разное' *).
- (2) Великолепие низкого: мир великолепен даже в самых обыденных, низких и отрицательных проявлениях (подтемы (2') 'великолепие' и (2'') 'низкое').

Примечание. Сделаем существенную поправку к нашим формулировкам основных инвариантов П., которую желательно иметь в виду на протяжении всей статьи. Не говоря уже о том, что формулировка (0) неизбежно огрубляет пастернаковскую картину мира, ее дальнейшее сведение к формулам (0'), (1) и (2) происходит не без потерь (это относится в основном к теме (2)). Иначе говоря, понятие 'великолепие', фигурирующее в (0') и (2), употреблено там не в своем обычном значении, а в качестве условного термина, смысл которого несколько отличается от значения соответствующего русского слова (такое отклонение – право любого из понятий нашего метаязыка, но практически имеет смысл оговорить только данное отклонение).

Следует помнить, что в нашем термине 'великолепие' оказались спрессованными такие тематические компоненты, как: 'чувство/ощущение причастности человека..., малого к чуду... огромного...'. Эти компоненты накладывают два существенных ограничения на способы КОНКРЕТИЗАЦИИ темы (2), т.е. на выбор ее более частных разновидностей.

1. Лирический герой П., так сказать, *преклоняется* перед бытием, т.е. он скорее пассивен, неагрессивен, настроен на восприятие, вчувствование, наблюдение, подслушивание происходящего, а не на вторжение в мир, стремление к его переделке, самоутверждение в нем и т.п. Поэтому хотя такие действия часто изображаются у П. в качестве естественных разновидностей темы 'великолепия, интенсивности', их носителем не бывает "я" поэта, для которого по линии 'интенсивности' характерны, напротив, всякого рода ситуации типа 'выше сил', 'самоотдача', 'слезы', 'я побежден' и т.п.

Многочисленны прямые свидетельства П. о понимании им поэзии как органа восприятия ("губки"), а не воздействия, о сознательном отталкивании от футуристической установки на утверждение себя силой в общественном сознании (см. Пастернак 1965а:88; Пастернак 1922; 1965б:229–230). С той же установкой на, так сказать, 'скромное самоустранение перед лицом великолепия мира', по-видимому, связана и характерная для П. тенденция избегать непосредственного изображения лирического героя, метонимически заменяя его изображением действий, состояний, частей тела героя (синеκδοχα), окружающих его предметов и т.п. (см. Jakobson 1935:138–140, Nilsson 1959:182).

2. 'Преклонение перед чудам бытия' означает, в частности, восхищение всякими явлениями, *выходящими за рамки меры, закона, порядка, всего предсказуемого, нормального, "правильного"*. Это сказывается в таких характерных для П.

* При первом упоминании инвариант получает одно или несколько названий (которые всегда пишутся в лапках, если не образуют отдельной нумерованной формулы), и порядковый номер в круглых скобках перед названием. При последующих упоминаниях номер ставится после или вместо названия или опускается. Нумерация – единая для инвариантов и примеров, для основного текста и для Примечаний.

разновидностях темы великолетия, как 'чудо', 'импровизационность', 'опрокинутость', 'хаос', 'через край', 'преступно-сильные чувства', 'каламбурное присутствие нематериального в материальном' и т.п. (см. ниже формулы (7), (49), (96), (127), (131), (136), (148), (151), (152), (175a)).⁵

0.1.1. Тема 'единство разного' (сокр. тема 'единства'; 'единство').

0.1.1.1. Подтема 'разное' выступает в виде характерных для текстов П. пар противоположностей (или пар партнеров): (3) 'человек/природа'; (4) 'дом/внешний мир'; (5) 'земля/небо'; (6) 'настоящее время/иное время (прошлое, будущее, вечность)'; (7) 'материальное/нематериальное'; (8) 'малое/большое'; (9) 'свет/тьма'; (10) 'звук/тишина'; (11) 'близкое/далекое'; и нек. др.

0.1.1.2. Подтема 'единство, контакт' (сокр. тема 'контакта'; 'контакт') предстает в виде конкретных способов, или разновидностей контакта между партнерами.

Для предметной сферы у П. это:

в физическом пространстве - (12) 'соседство', (13) 'касание', (14) 'зацепление', (15) 'оставление следа', (16) 'проекция (тень, отражение)', (17) 'устремленность', (18) 'посылание', (19) 'проникание', (20) 'стирание границ', (21) 'вбирание', (22) 'смещение' (в связи с ситуациями (15), (19), (20), (22) ср. Jakobson 1935:135,137);

в пространстве восприятий и эмоций - (23) 'видение', (24) 'слышание', (25) 'обдумывание', (26) 'понимание', (27) 'любовь';

в социальном пространстве - (30) 'встреча', (31) 'знакомство', (32) 'родство';

смешанные - (33) 'любовные ласки', (34) 'свидание', (35) 'обмен', (36) 'дарение', (37) 'разговор', (38) 'признание в любви', (39) 'переписка'.

В орудийной сфере: (40) фонетическое сходство разных слов (ср. Nilsson 1959:188,189; Пастернак 1965a:31), (41) лексическое сходство слов (вплоть до игры слов, каламбуров), (42) сходство их сочетаемости, (43) конструкция однородные члены, (44) синтаксическая неоднозначность фраз (как бы смешивающая разные ситуации) и, last but not least, (45) тропы - метонимия (Jakobson 1935), метафора, сдвиг, или подмена, сочетаемости (Лотман 1969:226), - то есть готовые фигуры поэтического языка, приравнивающие значения разных слов (ср. ниже Прим. 15).

0.1.1.3. Разновидности контакта и пары партнеров взаимно независимы: члены любой пары могут оказаться у П. участниками почти любой разновидности контакта. Некоторые инвариантные ситуации, образуемые совмещениями вида "определен-

ная пара партнеров + определенная разновидность контакта" (т.е. разновидности темы (1) в целом), реализуются у П. инвариантными предметами. Так,

(46) зеркало вод = 'земля/небо' (5) + 'отражение' (16);

(47) окно ⁶ = 'дом/внешний мир' (4) + 'проникание' (19) (или 'касание' (13), 'оставление следа' (15), 'видение' (23),...);

(48) даты в календаре природы и общества (времена года, праздники) и т.д. = 'настоящее/иное время' (6) + 'тождество' (29).

0.1.2. Тема 'великолепие низкого' (сокр. тема 'великолепия', 'великолепие').

0.1.2.1. Разновидности подтемы 'великолепие, интенсивность' (сокр. - 'интенсивность') конкретизируют идею 'интенсивно, максимально, очень' на материале различных участков двух основных сфер - предметной и орудийной.

Для предметной сферы это:

в пространстве абстрактно-логических категорий (типа нормы, числа, истины и т.п.) - (49) 'исключительность (первое, лучшее, образцовое, эталон, редкое, самое, вплоть до чудесного)'; (50) 'схождение полюсов' (света и тьмы, добра и зла,...) ⁷; (51) 'обилие (много, куча)'; (52) 'полнота (все, всё, до самого X-а)'; (53) 'чрезмерность'; (54) 'подлинность' ('самая суть');

во временном пространстве - (55) 'мгновенность', (56) 'вечность';

в физическом пространстве - (57) 'большой размер'; (58) 'большая сила, энергия'; (59) 'быстрое движение'; (60) 'дрожь (интенсивное колебание или проявление чувства)'; (61) 'резкая перемена, преобразование'; (62) 'вырастание (подъем, вздымание)'; (63) 'яркий свет'; (64) 'тьма'; (65) 'высокая температура (жара, кипение, горение, плавление)'; (66) 'шум, гром'; (67) 'тишина';

в пространстве ощущений и эмоций - (68) 'сильные переживания и ощущения'; (69) 'одаренность, величие'; (70) 'вдохновение'; (71) 'сновидения'; (72) 'пробуждение'; (73) 'экстремальные состояния' органов чувств и частей тела (вытаращенные глаза, заломленные шеи, задыхание и т.п.) и нек. др.

В орудийной сфере - (74) длинные перечисления; (75) плюрализующие повторения одного слова (*губи и губи; зали, зали, зали*); (76) пристрастие к множественному числу, в частности, (76') от *singularia tantum* (*громах /.../ отчизн; непогоди*) ⁸; (77) восклицания; (78) синтаксическая затрудненность; (79) экзотическая лексика; (80) гиперболы; (81) резкие композиционные переломы и взлеты (ср. Nilsson 1959:182).

0.1.2.2. Подтема 'низкое' представлена

в предметной сфере такими разновидностями, как (82) 'мелкое, малое'; (83) 'рядовое (быт, затрапезное, грязь)'; (84) 'внешнее (игра, притворство)'; (85) 'болезнь, боль'; (86) 'бессилие'; (87) 'преступление' и другие отрицательные состояния ((88) 'опрокинутость'; (89) 'разрушение'; (90) 'беспорядок' и др.),

а в орудийной сфере, например, - (91) пристрастием к бытовой лексике и вообще к разговорности и просторечным оборотам.

0.1.2.3. Типовыми СОВМЕЩЕНИЯМИ разновидностей подтем 'интенсивность' и 'низкое' (т.е. типовыми разновидностями темы (2) в целом) являются такие инвариантные ситуации, как

- (92) игра всерьез = 'внешнее' (84) + 'подлинность' (54);
- (93) исключительность (49) первого попавшегося рядового (83) (ср. Прим. 9);
- (94) великолепие выше сил = 'великолепие' (2') 'бессилия' (86);
- (95) болезненное напряжение (кровь, пот, слезы, ...) = 'болезнь' (85) + 'экстремальное состояние' (73);
- (96) преступно (87) сильные чувства (68);
- (96') сильные негативные переживания и чувства;
- (97) негативная (88)-(90) энергия (58) (разрушительные, опрокидывающие, хаотические процессы);
- (98) разговорные штампы (91) со значением интенсивности (2') (лексическая функция *Магп - врасос, хуже горькой редьки* и т.п.);
- (99) экзотическая лексика (79) с бытовым значением (83) (муслин, маркиза, ...) (в связи с (98), (99) ср. Nilsson 1959:189 о взаимообогащении бытовой и "поэтической" лексики в стихах П.);

и нек. др.

0.1.3. Мы перечислили характерные для П. инварианты, являющиеся результатом ВАРЬИРОВАНИЯ двух его самых общих инвариантов - 'единства' и 'великолетия'. Столь же общим принципом, как их ВАРЬИРОВАНИЕ, является и установка на СОВМЕЩЕНИЕ этих тем (см. 0.0.).

На самом абстрактном уровне (уровне тем (1) и (2) и их подтем) таким СОВМ является, например, контакт внутри большинства типичных вышеперечисленных пар партнеров, так как это

- (100) контакт (1') очень (2') разного (1'') (\approx 'схождение противоположно-

стей' (50))⁹;

другое типовое СОВМЕЩЕНИЕ -

- (101) очень интенсивный (2') контакт (1'), например, (102) 'пригвождение'; (103) 'натяжание'; (104) 'окутывание, окунание'; (105) 'мистическое понимание (предвосхищение)'; (106) 'самоотдача'.

На несколько более конкретном уровне это СОВМ тех или иных разновидностей двух тем.

В предметной сфере -

- (107) проникание (19), приводящее к дрожи (60);
 (108) оставление следа (15) в виде грязи (83), пачкание;
 (109) стирание границы (20) или смешение (22), приводящее к хаосу (97);
 (110) зацепление (14), вызывающее боль (85);
 (111) прикасание (13), приводящее к разрушению (97);

в орудийной сфере, например,

- (112) множество разных (1'') партнеров, образующих длинное перечисление (74), т.е. цепочку однородных членов (43).

Следующим по степени конкретности является уровень индивидуальных ситуаций, складывающихся в реальных текстах П.¹⁰, к которым мы теперь обратимся.

0.2.1. Мы рассмотрим ряд фрагментов (размером от одной строки до нескольких строк), начиная каждый раз с формулировки локальной темы и обращая затем внимание на использованные при ее разработке инварианты, на специфические способы их СОВМЕЩЕНИЯ с локальной темой и друг с другом, а в ряде случаев (см. примеры 11-13) - на специфические способы КОНКРЕТИЗАЦИИ тематических элементов в орудийной сфере (см. также 1974b). Утверждения о присутствии инвариантов будут иллюстрироваться сходными примерами из других стихов П., что позволит придать наглядность а) самим этим утверждениям, б) намеченной нами схеме ПМ П., в) тому общему тезису, что инварианты - не что иное, как способ констатации соответствий между реальными текстами (см. об этом 1975:143сл). Чтобы инвариантность структуры текстов прослеживалась с полной четкостью, примеры описываются исключительно на языке инвариантов. Более подробно разбираются первые три примера, затем темп изложения ускоряется. Многие аспекты изложения мы вообще опускаем, сосредоточиваясь на самом важном и интересном.

0.2.2.0. В связи с особым вниманием, уделяемым в примерах 11-13 КОНКРЕТИЗАЦИИ

тем в орудийной сфере, напомним о ее существенных отличиях от предметной КОНКРЕТИЗАЦИИ.

0.2.2.1. Поскольку в практической речи орудийная сфера, сфера означающего, связана с содержанием сообщения лишь условно-символически, постольку, как будто бы, орудийное РАЗВЕРТЫВАНИЕ тем должно быть менее убедительным (важно что говорится, а не как). Но этот "минус" компенсируется безусловностью, непосредственно-физической очевидностью существования означающего. Действительно, если план содержания в языке лишь условно обозначается, то план выражения (орудийная сфера) – это то, с чем реально имеет дело слушающий, и в этом смысле существует безусловно. Поэтому, когда в поэтической речи тема проецируется в орудийную сферу, ее убедительность, связь с реальностью, не падает, а повышается. Способствует этому и то, с чего мы начали: безразличие (в практической речи) к тому, как нечто сообщается, имеет своей оборотной стороной глубоко укоренившееся невнимание носителя языка к означающему. Поэтому, когда в поэтической речи означающее оказывается КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ темы, оно внушает ее незаметно, подспудно, бесконтрольно, чем опять-таки повышается убедительность этой КОНКР.

0.2.2.2. Поскольку ситуации, складывающиеся из элементов орудийной сферы, очень далеки от предметных тем и ситуаций, постольку соответствие между теми и другими может устанавливаться лишь на достаточно абстрактном уровне. В результате средствами орудийной сферы может создаваться, казалось бы, лишь очень неточный, обедненный портрет разворачиваемой темы. Однако в контексте предметной КОНКРЕТИЗАЦИИ той же темы он получает более богатую интерпретацию (см. 1973a:58сл., 1978d:6сл.).

1. Первый пример.

Стихотворение "Мейерхольдам" (текст см. на сл. стр., формула (113)) обращено к В.Э.Мейерхольду и его жене З.Н.Райх – приме его театра. Текст густо насытен инвариантами П., за вычетом которых остается примерно следующая локальная тема:

(114) размышления об искусстве в форме послания друзьям – режиссеру и актрисе – с комплиментами по поводу удачного спектакля и набросками их портрета на фоне зала, театральной уборной, артистического беспорядка и т.п. ¹²

Смысловая структура текста (113) может быть описана как перевод локальной темы (114) на язык ПМ П. В первом приближении этот перевод определяется следующими "узловыми" решениями: искусство (в частности, театральное) трактуется

в терминах инвариантных ситуаций 'игра всерьез' (92); 'самоотдача' (106); (115) 'сходство с великими прототипами'; 'великолепие выше сил' (94).

(113)

МЕЙЕРХОЛЬДАМ

Желоба коридоров иссякли.
Гул отхлынул и стыл, и заглох.
У окна, опоздавши к спектаклю,
Вяжет выюга из хлопьев чулок.

Рылым ходом за сценой залягте,
И, обуглясь у всех на виду,
Как дурак, я зайду к вам в антракте,
И смешаюсь и слов не найду.

Я увижу деревья и крыши.
Вихрем кинутся мушки во тьму.
По замашкам зимы замухрышки
Я игру в кошки-мышки пойму.

Я скажу, что от этих ужимок
Еле цел я остался внизу,
Что пакет развязался и вымок,
И что я вам другой привезу.

Что от чувств на земле нет отбоя,
Что в руках моих - плеск из фойе,
Что из этих признаний - любое
Вам обним, а лучшее - ей.

Я люблю ваш нескладный развалец,
Жадной проседи взбитую прядь.
Если даже вы в это выгались,
Ваша правда, так надо играть.

Так играл пред землей молодую
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.

Той же пьесой неповторимой,
Точно запахом краски дыша,
Вы всего себя стерли для грима.
Имя этому гриму - душа.

(/202/: 1928)

1.1. Ситуация 'игра всерьез' - типовое **СОВМЕЩЕНИЕ** мотивов 'подлинное (суть)' и 'внешнее' в духе формулы (2) 'великолепие низкого'¹³. Часто, но не обязательно она связывается с размышлениями об искусстве, ср.

(117) = (92a) *Сколько надо отваги, чтоб играть на века, Как играют овраги,
Как играет река.../477/; Ты так играла эту роль! Я забивал, что сам -
суфлер! /119/; О, верь игре моей, и верь.../129/; Он в глыбе поселен,
Чтоб в тысяче градаций Из каменных пелен Все явственней рождаться /394/.*

Уместность мотива 'игра всерьез' в разработке локальной темы (114) связана с тем, что в (114) речь идет об искусстве театра, актерской и г р ы . Этот мотив, построенный на отказной¹⁴ риторике обнаружения в 'игре' 'подлинности', и становится основой пастернаковского поворота данной локальной темы.

Мотив 'подлинность, всерьез' разворачивается в нескольких планах - мифологическом, социально-эмоциональном и личном, для чего привлекается ряд других инвариантов.

1.2. В мифологическом плане мотив 'подлинности' и - шире - 'великолепия' искусства Мейерхольдов разворачивается с помощью инвариантной ситуации (115) 'сходство с великими прототипами', **СОВМЕЩАЮЩЕЙ** одновременно 'контакт малого,

рядового с большим, исключительным' и 'контакт настоящего, временного с прошлым, самым первым и вечным', ср.

(118) = (115a) Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит, Когда, когда не: -
 В Начале Плыл Плач Комариний, Ползли Мураши, Волци по Чулкам Торчали?
 /.../ Вся степь - как до грехопаденья... /"Степь", 135/; ... и поняли
 мы, Что мы на тире в вековом прототипе - На тире Платона во время чумы
 /355/; Весенний день тридцатого апреля /.../ Как были до него березы
 Троицы И, как до них, огни панатеней /376/; Надо, чтоб елкою святочной
 Вечность средь комнаты стала /435/.

Как и в стихотворении "Степь", в (113) локальная ситуация возводится к акту сотворения мира - намечается сравнение

(119) режиссер - Творец.

1.3. В социальном и эмоциональном плане 'подлинность' и 'великолепие' искусства развертываются в ситуацию:

(120) нет сил справиться с сильными впечатлениями (от спектакля),
 основными компонентами которой являются мотивы 'сильные переживания' (68) и
 'великолепие выше сил' (94). Последний представлен своей основной разновидностью - (94') 'нет сил' (другую разновидность - (94'') см. ниже, в п.1.7).

(121) = (94'a) Примеры ситуации 'нет сил' (иногда в СОВМ с (68)): Нет сил никаких у вечерних стрижей Сдержат голубую прохладу. Она прорвалась /.../
 И льется, и нет с нею сладу /91/; Признать, что мне невоготу Мириться с тем, что есть апрель /87/; Им, как и мне, невмочь с весной сваянуться /189/; Устает кустарник охоту /93/; Пыл, как птица. Тянул до потери сознания /198/; Рояль дрожащий пену с губ облизет. Тебя сорвет, подкосит этот бред /176/; Не свести концов и не поднять руки /147/; Великолепие выше сил Туши и сетли и белил /402/; О боже, волнения слезы мешают мне видеть тебя /468/; Шарю и не нахожу сандалий, Ничего не вижу из-за слез /"Магдалина"/; И шальной, шевелюру ероша, В замешательстве смысл темня, Ошарашит тебя... /189/.

Ситуация (120) представляет не только тему 'великолепия', но и тему 'единства', поскольку 'впечатления, переживания' могут рассматриваться как частный случай 'контакта в пространстве восприятий и эмоций' (см. п.0.1.1.2; другие аналогичные СОВМ двух тем см. в п.0.1.3). С точки зрения локальной ситуации такое СОВМ мотивируется тем, что в социально-эмоциональном плане в (114) речь, естественно, идет о воздействии театрального искусства на зрителя. Еще одна

социальная разновидность контакта, которая привлекается для разработки темы (114), - 'встреча' (30) (см. ниже о 'свидании' автора-зрителя с Мейерхольдами).

1.4. В плане личной подоплеку творчества его 'подлинность' (разновидность 'интенсивности') КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ как

(122) = (106a) самоотдача (\approx 'дарение (36) всего (52) себя'); ср.: *Цель творчества - самоотдача.../448/; Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других Как бы им в даренье /435/; Жить и сгорать у всех в обычае, Но жизнь тогда лишь обесмертвить, Когда ей к свету и величю Своею жертвой путь прочертить /417/; Он должен согнуть за дарма И дать всей нитке размотаться /"Бальзак",205/; Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез /371/.*

В контексте локальной темы (114) 'самоотдача' естественно мотивируется спецификой искусства режиссера, который, как известно, "умирает в актере".

В результате СОВМЕЩЕНИЯ с четырьмя изложенными инвариантными мотивами тема (114) принимает "пастернаковский" вид:

(123) = (114) + Вы играете, но, как во всяком подлинном искусстве, это игра всерьез, с полной самоотдачей, тем более, что, как режиссер, вы всего себя отдаете актерам. Ваше искусство подобно сотворению мира, а его воздействие великолепно настолько, что у зрителя, который с ним встречается, нет сил справиться со своими впечатлениями.

Дальнейшее движение к тексту (113) связано с обогащением формулировки (123) все новыми и новыми инвариантами П. Отметим наиболее интересные из соответствующих решений.

1.5. Мотив духовной 'самоотдачи' получает в качестве своего коррелята в физическом пространстве (ПВ ВАР) инвариантный мотив 'оставление следа' (15), ср.

(124) = (15a) *И воск слезами с ночника На платье капал /440/; Загаром крылся виноград /166/; Песок кругом залитан Сырами поцелуями медуз /162/; Как мазь, густая синева Лосится зайчиками наземь И пачкает нам рукава /396/; Когда порыв зарниц негаснущих Прибил к стене мне эту сцену /195/; И пожар заката не остыл, Как его тогда к стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил /430/.*

Далее мотивы 'самоотдача' и 'оставление следа' трактуются как 'разные' (1'') партнеры типа 'нематериальное/материальное' (8) и вступают в 'контакт' типа 'сходство' (28), который реализуется с помощью метафоры (45). Кстати, из примеров в (124) (как и из многих других) видно, что для П. характерно ме-

тафорическое приравнивание 'нематериального' (*синевы; поцелуев; сцены*) 'материальному' (*мази; медузам; чему-то, что можно прибавить к стене*). Характерна и такая вдвойне пронизанная контактами ситуация, когда

(125) партнерами по контакту являются сами разновидности контакта; ср. метафоры 'проекция' - 'зацепление' (пригвождение теней, отсветов), 'проекция' - 'оставление следа' (пачкание зайчиками) и 'оставление следа' - 'любовные ласки' (пачкание поцелуями) в (124) и 'прикасание' - 'любовные ласки' в (125a).

(125a) *Ивы нависли, целуют в ключица /123/; ... туман Густые целовал ресницы /163/.*

В нашем примере РАЗВЕРТЫВАНИЕ метафоры 'самоотдача' - 'оставление следа' предполагает выбор (а) той материальной субстанции, которая оставляет след, и (б) той духовной субстанции, которая ей метафорически приравнивается. На роль первой из них в контексте темы (123), связанной с театром, напрашивается *грим*. Это тем более удобно, что *грим* может одновременно быть использован и для КОНКРЕТИЗАЦИИ тематического элемента 'игра, притворство, внешнее' (116) = (84'), входящего в мотив 'игра всерьез' (92); *грим* - род маски, орудие 'притворства'. Тогда на роль искомой духовной субстанции естественно выбрать предмет, совмещающий элементы 'весь, свое, сам' (52) (по линии 'самоотдачи') и 'подлинное, внутреннее, суть' (54) (по линии 'всерьез'). Этим предметом становится *душа*, тем более что метафоры типа *душа* - *грим* вполне в духе П. (ср. *хорал* - *слон* /и *Самсон*/ в (145), *вечность* - *елка* в (118), *жизнь* - *книга* на полке в (143)).

Такова смысловая структура, или "подстрочник", финальных стихов *Всего себя стерли для грима. Имя этому гриму - душа*:

(126) (123) + *ваша индивидуальность, душа полностью вкладывается в искусство, в игру актеров, как бы намазываясь на них, подобно гриму.* 15

1.6. Сравнение 'режиссер - Творец' (119) вносит в разрабатываемую тему новый круг мотивив - библейский. В нем выявляются черты, которые, с одной стороны, находят себе параллель в режиссерском искусстве вообще и в творчестве Мейерхольда в частности, а с другой - допускают подведение под те или иные инварианты П. Развертываясь, сравнение (119) формирует метафорические пары: *Мейерхольд* - *Творец*, *Райх* - *Ева*, *театр* - *сотворяемый мир*, *осветительная аппаратура* - *светила*. Затем сюда "вчитываются" мотивы П., например, 'импровизационность' (93), входящая в представления П. о творчестве и вообще о счастливо-спонтанных поступках, совершаемых под действием страсти, момента и т.п., ср.

(127) = (93а) *И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрид /65/; Ты создана как бы вчерне, Как строчка из другого цикла, Как будто не шутя во сне Из моего ребра возникла /449/; О свойствах страсти /.../ Нечаянностях впотыхах.../446/; В окно вривалась повесть бури. Раскрыл, как был, - полуодет /105/; Впотыхах, моментально опомнясь, без медлящего Раздумья, решила, что все перепашет /175/; Незванная, она внесла, во-первых, Во все, что случилось, вкус больших начал. Я их не выбирал /371/; И, едва поводья тронув, Порываюсь наугад.../"Художник",385/; Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль луна, - Мне здесь сквиденья явилось, и счета Сведу с ним сейчас же и тут же /79/; ср. также (139).*

К 'импровизационности' естественно примыкает другая инвариантная ситуация - 'негативная энергия, хаос' (97), мотивированная в библейском плане 'первозданным хаосом', а в театральном - 'артистическим беспорядком' (см. (114)). 'Хаос', далее влечет за собой инвариантную ситуацию

(128) *уплотненность, теснота, - типовое СОВМ тем (1) и (2) (ср. п.0.1.3.) / ≈ 'обилие' (51) + 'полнота' (52) + 'зацепление' (14)/, ср. Все идут вереницей, Как сквозь строй алебард, Торопясь протесниться на "Марию Стюарт" /475/; Кура ползет атакой газовой К Арагве, сдавленной горами /.../ Существованья ткань сквозная /370/; Туман отовсюду нас морем обстиг, В волчках волочась за чулками /.../ Колеблет, относит, толкает /134/; Любить - идти /.../ Пить с веток, бьющих по лицу /152/; Лосиха ест лесной подсед /.../ Задевши за ее хребет, Болтается на ветке желудь /453/; Блуждают, сбившись в кучу, Небесные тела /463/; Он проскользнул неуследимо Сквозь строй препятствий и подмог /243/.*

'Импровизационность', 'хаос' и 'теснота' - важнейшие из инвариантов, формирующих подстрочник стихов: *Я люблю ваш нескладный развалец, Жадной проседи взбитую прядь /.../ И протискавшись в мир из-за дисков Наобум размещенных светил, ... на основе сравнения (119)* ¹⁶.

Из других инвариантных деталей двуплановой ситуации рождение спектакля - сотворение мира отметим: 'быстрое движение' и 'соседство' (носился /.../ над водою) ¹⁷; 'дрожь' и 'сильные переживания' (за дрожащую руку), в том числе 'негативные' (96) (роковой); 'встреча', 'знакомство' (играл пред землей; за /.../ руку /.../ на дебют /.../ выводил) ¹⁸; 'самое первое' (пред землей молодю; дебют); 'разрушение' (и ребро сокрушенное тер) ¹⁹; 'талант' (одаренный); 'тождество' (той же пьесой); 'исключительность' (пьесой неповторимой) ²⁰; 'сильные ощущения' (запахом краски дща).

1.7. Лейтмотив первой части стихотворения – от слов *я зайду* до *я люблю* – суть переживаний автора-зрителя, вызванная игрой Мейерхольдов (см. конец формулы (123)). Контакт автора-зрителя с артистами принимает вид чуть ли не 'любовного свидания' (34) (*я зайду; пакет подарок? – тогда 'дарение' (36) ; я люблю; из этих признаков*). 'Признание в любви' (38) возгоняется до максимума при помощи разновидностей 'все' (52) (*любое, обоим*) и 'самое' (49) (*лучшее*); 'любовь' и 'сильные переживания' – при помощи разновидности 'великолепие выше сил' (94), реализованной более частными мотивами 'нет сил, нехватка сил' (121) (*нет отбою, смешаюсь, не найду, ср. мешают видеть, нет сладу, не вмоготу, не нахожу* и т.п. в (94'а)) и (133)'еле хватает сил' (*еле цел...*):

(133) = (94''а) *Дик прием был, дик приход, Еле ноги доволот /139/; Захваченный примеркой озерелья, Он еле управляется к заре /376/; Закусивши, как муку, и еле дыша /130/.*

Ситуация 'выше сил' (94) проецируется и в сферу предметных аксессуаров (*пакет*) в виде 'разрушения' (97') (*пакет развязался и вымок*)²¹. Внутренняя контрастность всех этих мотивов ('великолепие низкого, негативного') вторит отказной риторике 'игры всерьез' (которая, кстати, дополнительно КОНКРЕТИЗИРОВАНА тем, что игра названа *уаимками* ('низкое'), но такими, что от них остаешься *еле цел* ('великолепие')).

1.8. Последний эффект, на котором мы остановимся, – ситуация (135) *...в руках моих плеск из фойе*, характерная для П. в ряде отношений. 'Сильные переживания' зрителей и 'гром' аплодисментов зала как бы в руках доносятся автором до Мейерхольдов. При этом: (а) руки каламбурно (41) выступают сразу в двух значениях ('то, чем хлопают', и 'то, в чем носят'); (б) звук и смысл аплодисментов ('нематериальное') метафорически (45) превращаются в 'материальное' тело (7), поддающееся помещению в контейнер, переноске и т.п.²²; (в) происходит (137) втягивание в контакт дополнительных партнеров: к контакту между автором и Мейерхольдами, которых он посещает в артистической, присоединяется вся публика (*фойе*).

Ср. чистые примеры такого незаконного 'втягивания' в

(137а) *Сиреню моет подоконник Прозрачный абрис ледника /106/; Бивало, раздвинется запад /.../ И примется хлопьями цапать.../70/; Крыльцо б коснулось сонной ветвью их /176/, – к контактам между сиреню и подоконником, хлопьями и автором, веткой и ими (плечами героини) "примазываются" соответственно абрис ледника, запад, крыльцо.*

СОВМЕЩЕНИЕ свойств ситуаций (136), (137) и (41), подобное представленному в строчке *что в руках моих плеск из фойе, можно видеть, например, в*

(138) ...*Тот, кто хоть раз с их /сирен/ чашечек коленных Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд /162/,*

где, в частности, (а) использована игра слов: *чашечки коленные* – *чашечки для питья* (ср. в (135) *руки*); (б) 'нематериальный отблеск звезд пьется' (в (135) 'плеск приносится'); (в) в одной точке встречаются (правда, без 'втягивания') 'звезды', их 'отражения', 'волны', 'колена сирен' и 'губы поэта' (подобно тому, как в (135) – 'зал' с его 'аплодисментами', 'руки поэта' и 'адресаты стихотворения' .

Такова, в основных чертах, смысловая структура текста (113) – стихотворения "Мейерхольдам".

2. Второй пример.

(139)

Чудо

Смоковница высилась невдалеке,
Совсем без плодов, только ветки да листья.
И он ей сказал: "Для какой ты корысти?
Какая мне радость в твоём столбняке?
Я жажду и алчу, а ты пустоцвет,
И встреча с тобой безотрадней гранита,
О, как ты обидна и недаровита!
Останься такой до скончания лет".
По дереву дрожь осужденья прошла,
Как молнии искры по громоотводу.
Смоковницу испепелило до тла.
Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо и чудо есть бог.
Когда мы в смятении, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Локальной темой здесь является евангельский рассказ о бесплодной смоковнице. В его обработку внесён целый ряд инвариантных для П. мотивов: 'величие' (бог); 'дрожь' (*дрожь осужденья*); 'исключительное' (чудо); 'сильные негативные переживания' (*жажду, алчу, смятенье, осужденье, разброд*); 'нет сил' (*найдишь... успели б, ср. выше не нахожу сандалий, слов не найду*); 'высокая температура, горение' (65) и 'полнота' (*молния, искры, испепелило до тла*); 'вечность' (*до скончания лет*); восклицание (*О, как...*); наконец, 'мгновенность' (55), (140) 'отрицание посредственности' и 'разрушение' (97'), на которых мы сосредоточим свое внимание.

2.1. (141') 'посредственность' - одно из

(141) состояний, контрастных к подлинному, сути (\approx (84)).

'Подлинное' (54) иногда выступает у П. самостоятельно, ср.

(142) = (54a) *Во всем мне хочется дойти До самой сути... До сущности /.../
До оснований, до корней, До сердцевины /.../ Я вывел бы ее закон, Ее
начало.../446-447/; Дорога со всей прямоюй Направилась на крематорий
/375/; И вот я вникаю насущь В доподлинной повести тьму.../364/.*

Но часто (54) разворачивается в

(143) отрицание противоположного состояния (141),

в частности, - в (143')

(143') подлинность как отрицание шелухи, маски ²³, ср.: *...А ты прекрасна без
извилих, И трелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна /.../ Ты из
семьи таких основ, Твой смысл, как воздух, бескористен /.../ Словесный
сор из сердца вытрясть И жаль, не засоряясь впрядь.../359-360/; ...Ды-
шал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги /.../ Полоща им
рот.../244/; Как с полки, жизнь мою достала И тиль обдула /118/;
... то ветер смел с гражданства шелуху.../211/; Ты появился у двери
В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй, .../365/;
Уклад подвалов без прикрас.../"Перемена"/; Как обаянье без гримас /378/;
Что в том, что на вселенной маска? /.../ Но вещи реут с себя личину...
/180/; Я с неба, как с губ, перетянутых сипью, Налет недомолвок сорвал
рукавом /355/.*

'Состояния, противоположные подлинному, сути' ('посредственность', 'шелуха', 'маска' и др.) занимают в ПМ П. уникальное место: они относятся к тем немногим вещам, которые П. оценивает отрицательно. Действительно, даже в случае явно негативных ситуаций, таких, например, как 'прикосание, приводящее к разрушению' (111) (см. также ниже (147)), или 'зацепление, вызывающее боль' (110), или, скажем, 'великолепие выше сил' (94), - с точки зрения П. имеет место здоровый контакт и игра сил природы, и поэт любуется всеми участниками этих ситуаций и рассматривает их негативное (!) взаимодействие как нечто для них благотворное. Но в ситуациях типа (143') воздействие одного полюса ('подлинности') на другой ('шелуху') трактуется не просто как физическое разрушение, а как этическое отрицание второго из них, для П. неприемлемого. Контраст 'подлинного' и 'неподлинного' в этих случаях не риторический (как в формуле (2)), а содержатель-

ный, ценностный. Иными словами, пара 'подлинное/неподлинное' занимает в ПМ П. иное положение, нежели другие пары противоположностей. Взаимодействие между ее членами может быть гармоничным, как у остальных пар (пример - 'игра всерьез', см. п.1.1.), но может быть и дисгармоничным (пример - 'отрицание шелухи' (143'))²⁴.

Одна из разновидностей 'неподлинного' - 'посредственность' (141') - и использована при переводе сцены с бесплодной смоковницей на язык инвариантов П. В ситуации (139) как бы драматизирован сюжет, намеченный в (146).

(146) Лишь ты, на славу сбитая боями,
 Вся сжатым залпом прелести рвалась.
 Не ведай жизнь, что значит обаянье,
 Ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз.

 Ты точно бурей грации дымилась.
 Чуть побывав в ее живом огне,
 Посредственность впадала вмиг в немилость,
 Несовершенство навлекало гнев.

/"Памяти Рейснер", 213/

Здесь мы видим то же уничтожение 'посредственности' 'одаренностью' (обаяньем, прелестью) и 'подлинностью' (прямой /.../ не в бровь, а в глаз), также при помощи 'горения, огня' (залпом /.../ рвалась, живом огне), те же 'сильные негативные переживания' (гнев, немилость) и та же 'мгновенность' (чуть /.../ вмиг), только все это не разыграно в лицах.

2.2. Поскольку 'посредственность' получает отрицательную оценку, ее уничтожение оказывается 'великолепным' вдвойне - как этически праведное и как физически эффективное; с физической точки зрения, дрожь смоковницы и ее испепеление до праха стоят в ряду тех интенсивных, хотя порой и разрушительных, негативных процессов, которыми П. вообще любуется, ср.

(147) = (97'а) Примеры 'разрушения': На тротуарах истолку С песком и солнцем пополам.../111/; На кустах растут разрывы Облетелих туч.../93/; Разрыви туч, обрывки арий.../352/; Ковиль всем Млечным Путем рассорен /135/; ...пепел сиреневый, Роскошь крошеной ромашки в росе.../123/; ...Отпыхала, осталась - в тепле. Нашу родину буря соггла.../127/; И шквал за Шабо бушевал, И выворачивал причалы /.../ И шторма тошнота кретчала /166/; клени... Крошатся огненным дождем /367/; На днях, в тот миг, как в ворах кортчи Был дом под Костромой искрамсан, Удар того же грома.../194/; ...Крошались камни о кремни, И падали в водовороты С корнями вырванные пни /429/; Я все готов разнести в щепу И всех поставить на колени /444/.

В двух случаях (вырывание с корнем, выворачивание причалов) 'разрушение' в

(147) конкретизировано путем СОВМ с мотивом 'опрокинутость' (97)²⁵, ср. примеры последнего в

(148) = (97a) *Засребряются малины листья, Запрокинувшись кверху изнанкой /68/; Гремя, опрокидывались нечаянно задетые Громады и бронзы массивов каких-то /86/; Она в момент ухода Все выворотила вверх дном Из ящиков комода /441/; Мехом вверх, наизнанку Свален ворох одеж /477/; Как пламя кувырком упавшего шандала /393/; Обрушиваят град кроваток Со взбаламученного дна /397/.*

В ряде других примеров (истолку, крошатся /.../ дождем, разнести в щепу и т.п.) 'разрушение' представлено своей разновидностью

(149) измельчение, т.е. СОВМ 'разрушения' с 'обилием'.

Характерен пример *Ковиль всем Млечным Путем рассорен, совмещающий 'разрушение' со (150) 'пронизанностью', ср.*

(150a) Примеры 'пронизанности' (= СОВМ 'обилия' с 'полнотой захвата некоторого пространства')²⁶: *Несметный мир семенит в месмеризме /114/; Весь берег, как скотом исшмяган... Их тьма, им нет числа и смети... /343/; ...аккорды, как дневник, Меча в камин комплектами, pogodно /176/; Волны толкутся. Мостки для ходьбы /80/; По улицам летит пыльца, Разгневанно цветут каштаны /204/; Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан /209/; Кругом семенящейся ватой, Подхваченной ветром с аллея, Гуляет /.../ Пушистый ватин тополей /364/; /.../ Устало тополя толкуются /366/; Но как пронести мне этот ворох Признаний через ваш порог? /100/.*

2.3. Ситуация (151)

(151) моментальность действия, совершаемого богом или одаренной личностью быстрее времени,

представляет собой СОВМ 'мгновенности' (55) и 'исключительности, чуда' (49).

В (139) время останавливается: бог застаёт природу врасплох, пока она не успела опомниться. Эта ситуация отчасти сходна с 'импровизационностью' (93) – как по линии 'мгновенности' (в состав (93) входит 'первое попавшееся'), так и по линии 'исключительности'. Последняя в обоих случаях часто предстает как

(152) **выключение разума, нормы, законов** (разновидность 'нехватки сил' (94)), ср. *Успели б вмешаться законы природы, в смятении, среди разброда, врасплох в (139) с нет времени /.../ тут же, нечаянно впопыхах,*

Тема 'единства' представлена рядом разновидностей. Некоторые из них заложены уже в локальной теме (157); это связывающие Петра с заливом отношения 'соседства', 'видения' и 'думания'. Дальнейшая обработка локальной темы состоит в установлении между наличными участниками ситуации (157) дополнительных связей, "вчитывания" в нее все новых и новых разновидностей 'контакта'.

3.1. Основными партнерами становятся *глаза Петра и заливы*, чем осуществляется (158) характерное СОВМ пар 'человек/природа' и 'малое/большое'; ср. ...*туман Густые целовал ресницы /163/; Рукав завернулся, ночь терлась о локоть /95/; Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо /154/; пары: следы поцелуев - медузы в (124), губы - звезды в (130), губы - небо в (143) и т.п.*

Мотивировкой равноправного партнерства *глаз и заливов* служит 'величие' Петра; и обратно, это равноправие работает на 'величие'. Еще одна мотивировка и еще одна разновидность 'контакта' - 'отражение' (16'') *заливов в глазах* (скрытое в (156) в подтексте). Далее, мотив 'слез' (см. (95) и (96')) позволяет установить 'сходство' между *глазами в слезах* и *заливами* (по признаку 'влага'). 'Сходство' проецируется и в орудийную сферу, давая фонетическое сходство (40) слов *глаза, слеза, заливы* (л-з, з-л)³⁰. Над физическим и фонетическим сходством надстраивается метафора *слезы - заливы*³¹, основанная на подмене сочетаемости (45): подлежащим к глаголу *навернулись* вместо ожидаемых *слез* поставлены прямо *заливы*, ср.

(160) = (45а) Примеры подмены сочетаемости: *Когда еще звезды так низко росли /135/; ...он, Нарвав охотку молний.../148/; ...у него на чертежный подрамник Надетя таежные тоты /60/; ...И заденут за поросли капель /68/.*

Но если *заливы - слезы*, то оказывается возможной еще одна разновидность 'контакта' - (метафорическое) 'прикасание' *заливов к глазам*. Его интенсивность, далее, может быть доведена до степени, вызывающей 'болезненное напряжение' (*слеза*), например, если *заливы* снабдить режущей *осокой*, тем более, что результат (*слезы*) уже имеется в наличии. Получается характерное для П. переплетение многих разновидностей 'контакта' между немногими участниками:

(161) 'Сильные переживания' великого Петра, глядящего на *заливы*, рядом с которыми он стоит и которые отражаются в его *глазах*, выражаются в *слезах*. *Заливы*, физически и фонетически сходные со *слезами* на его *глазах* и метафорически и гиперболически тождественные им, метафорически прикасаются к *глазам*, так что *осока* этих *заливов* режет *глаза*, вызывая *боль* и эти *слезы*.

3.2. Значительная часть той же конструкции повторяется и на материале пары *горло/волны*, ср. формулу (162), которая *mutatis mutandis* полностью вкладывается в (161):

(162) 'Сильное переживание' Петра - тоска - выражается в комках в горле. Волны, которые физически и лексически сходны с этими комками и метафорически и гиперболически тождественны им, метафорически прикасаются к горлу.

Разница между (161) и (162) в том, что фонетическое сходство (см. (161)) заменено в (162) лексическим (по слову *подкатили*)³² и что в (162) отсутствует 'болезненное напряжение, вызываемое прикасанием', и ряд других мотивов.

3.3. Еще одна разновидность контакта в (156) - это (метафорическое) 'знакомство' (31) (ср. примеры в (165)), в данном случае - между частями создаваемого государства (*край с краем*) и между историческими формами его существования (*империя с царством*).

(165) = (31a) *Боятся, видно, год мелькнет, упустит и не познакомится /174/;*
В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в битву /351/;
Твои законы в даях лет. Ты мне знакома издавна /362/; *С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизили Польша и Грузия,*
Что это обеих роднит /461/.

Последний пример особенно сходен с рассматриваемым фрагментом (156): *сблизили с действительностью иллюзию, с растительностью гранит - знакомил империю с царством, край с краем*. В обоих случаях 'знакомство' СОВМЕЩЕНО с перечислением (которое, как мы помним, в свою очередь, является СОВМ разновидностей тем (2) и (1)). Подобное СОВМ некоторой разновидности 'контакта' (здесь - 'знакомства') с перечислением дает характерный для П. инвариант:

(166) эллиптическая конструкция типа 'контакт А с В, В с С, С с D, ...', существенными дополнительными свойствами которой (помимо СОВМ контакта с перечислением) являются разговорность (91), а часто и синтаксическая затрудненность (78) ('экстремальное состояние' в орудийной сфере); ср. *Мы были в Грузии. Помнюнам Ньюду на нежность, ад на рай /348/;* *Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою засаженный репейник, С землю - сажени тени ирпенек И с небом - похаар полосатых панев /355/;* *И будто вороша каштани, Совком к жаровням в кучу сгреб Мужик - арах, а гороханок - Иллюминированный сироп /106/.*

4. Четвертый пример.

(167) Пока мы по Кавказу лазаем,
 И в задыхающейся раме
 Кура ползет атакой газовой
 К Арагве, сдавленной горами,
 И в августовский свод из мрамора,
 Как обезглавленных гортани,
 Заносят яблоки адамовы
 Казненных замков очертанья.
 Пока я голову заламываю /.../
 Смотри: и рек не мыслит врозь
 Существованья ткань сквозная.
 /370/

К мотивам 'соседство', 'видение', 'думание' и некоторым другим, заложенным в локальной теме (\approx 'поэт с друзьями гуляет по Кавказу и, глядя на горы, замки и место слияния Арагвы и Куры, думает о далекой любимой'), добавлены следующие:

- 'устремленность' (ползет к..., заносят в);
- 'смещение' (не мыслит врозь..., сквозная);
- 'уплотненность' (сдавленной);
- 'негативные и экстремальные состояния' (атакой газовой, задыхающейся, заносят яблоки адамовы, голову заламываю) вплоть до 'разрушения' (обезглавленных, казенных);
- пары 'человек/природа' и 'земля/небо' (заносят в...);
- метафора 'нематериальное/материальное' (августовский свод из мрамора);
- и, наконец, 'сходство' в паре 'люди/природа' по признаку 'экстремальные состояния': у людей так же, как у гор и замков, заломлены головы и торчат кадыки, и они так же задыхаются (в подтексте, - по-видимому, от карабкания по горам), как весь пейзаж (рама) - от газовой атаки Куры.

5. Пятый пример.

(168) Любить - идти, /.../
 /.../ платить добром
 За зло /.../
 Пить с веток, быдлик по лицу,
 Лазурь с отскоку полосуюя /.../
 /152/

Локальная тема (\approx 'влюбленные идут по густому лесу') обогащена целым рядом инвариантных мотивов П. Это:

- 'уплотненность, пронизанность' (леса ветками);
- 'устремленность' (веток к небу);

- 'прикасание, вызывающее боль' (111) (*бьющих по лицу*);
- 'зацепление', 'энергичное движение' (*с отскоку*);
- 'вбирание' (*пить*);
- метафора 'устремленность (веток к небу)' - 'прикасание, вызывающее боль и оставляющее след' (*полосуя*);
- метафора 'нематериальное-материальное' (*лазурь ... полосуюя*);
- 'сильные переживания', 'любовь', 'самоотдача', 'схождение полюсов' (*пить... с бьющих, платить добром за зло*);
- пары 'человек/природа' (*пить с веток*), 'земля/небо' (*лазурь... полосуюя*), 'малое/большое' (*рот/лазурь*);
- фонетическое сходство (*по лицу - полосуюя*);
- 'сходство' между людьми и лазурью по признаку 'быть избиваемым ветками', построенное совершенно аналогично сходству между людьми и пейзажем в (167), - в обоих случаях основанием для установления 'сходства' является не-которая одна и та же разновидность темы 'великолепия', характеризующая обоих партнеров.

6. Шестой пример.

(169) Там, озаренный, как покойник,
С окна блужданьем ночника,
Сиреню моет подоконник
Продропший абрис ледника

/106/

Уже локальная тема («вид на горный ледник через окно со свечой на подоконнике и сиреню, растущей у самого окна») содержит целый ряд инвариантных мотивов:

- пару 'малое/большое' (*свеча/ледник*) и пару 'дом/внешний мир' с соответствующим ей готовым предметом для осуществления контакта (*окном*; ср. ниже (177) и Прим. 6);
 - 'видение';
 - 'прикасание' (*сирени к окну*);
- и некоторые другие.

Дополнительно введены:

- 'посылание' света за окно, а - гиперболически - и к леднику (*озаренный абрис...*);
- 'дрожь' (под действием ветра?) и 'приникание' сирени к подоконнику;
- метафорическое 'втягивание' (137) в этот контакт дополнительного участника (*ледника*), ср. (137а);
- метафора типа 'человек/природа' ('ледник прикасается к окну сиреню /

ледник моет окно', т.е. ледник - живой) ³³;

- 'дрожь' и состояние 'еле хватает сил' (у свечи, пламя которой колеблется, - видимо, от ветра);

- 'проникание' (ветра в комнату - в подтексте);

- метафорическая (и гиперболическая) 'дрожь' ледника (*продрогший /.../ моет*), мотивированная

(а) оптическим эффектом, вызванным блужданием ночника;

(б) движениями сирени (к которым притянут и ледник, см. выше);

(в) холодом самого ледника ('дрожь' - от холода);

- 'сходство' ледника с покойником ³⁴.

Приравнивание ледника одновременно к живому (*моет*) и к покойнику дает 'чудесное схождение крайностей', своего рода

(170) воскресение, ср. ...И спуск со свечою в подвал, которая гасла в истуге,
Когда воскрешенный вставал /"Дурные дни"/,

где этот мотив дан напрямую (разновидностью 'вырастание' (62)) и реально, а не метафорически (описывается чудо, совершенное Христом), но тоже связан с ситуацией 'у свечи нет сил' ³⁵.

7. Седьмой пример.

(172)

Вариации

2. Подражательная

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.
Был бешен шквал. Песком стуженный,
Кровавился багровый вал.
Такой же гнев обуревал
Его, и, чем-то возмущенный,
Он злобу на себе срывал.

В его устах звучало "завтра",
Как на устах иных "вчера".
Еще не бывших дней жара
Воображалась в мыслях кафру.
Еще невыпавший туман
Густые целовал ресницы.
Он окунал в него страницы
Своей мечты. Его роман
Вставал из мглы, которой климат
Не в силах дать, которой зной
Прогнать не может никакой,
Которой ветры не подымут
И не рассеют никогда
Ни утро мая, ни страда /.../

Он стал спускаться. Дилый чашник

Гремел ковшом, и через край
 Бежала пена. Молочай,
 Польшь и дрок за набалдашник
 Цеплялись, затрудняя шаг,
 И вихрь степной свистел в ушах./.../

/163-164/

Локальная тема - (173) - приблизительно та же, что и в (156).

(173) Пушкин, приходя к берегу бурного моря, обдумывает великий план "Евгения Онегина".

В (173) уже присутствует ряд инвариантных мотивов П. - 'соседство'; 'величие'; 'контакт' ('думание') в паре 'настоящее/будущее'; 'негативная энергия' (буря) и некоторые другие. Каждый из них многократно и интенсивно развит путем введения других инвариантов.

Обратим внимание на разработку контакта между 'настоящим' и 'будущим'. Мотивировки такого контакта бывают у П. различными; степень часто достигает максимума ('чуда'), ср.

(174) *Мы в будущем, твердую я им, как все, кто.../372/; В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту.../354/; Не зная Ваших строк, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущей подстрочник /390/; Я вижу сквозь его /леса - А.Ж./ пролетя Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли с той в ней оправдалось и сбилось /482/.*

В (172) - также целая гамма степеней контакта: от естественно мотивированных (воображалась; роман вставал из мглы; звучало, как...) до совершенно 'чужесных' (невывающий туман /.../ целовал /.../ он окунал в него...). Интересно, что одна из этих ситуаций (сравнение "завтра" звучало, как "вчера") через много лет была оригинально буквализована П. средствами оружейной сферы (см. последний пример в (174)) - употреблением грамматического прошедшего (сбилось, оправдалось) применительно к будущей жизни³⁶.

Бегло назовем другие инварианты, представленные в (172):

- 'сильные негативные ощущения и переживания' (бешен, гнев, возмущенный, злобу);
- (стертая) метафора буря - бешенство; 'сходство' (такой же...) в паре 'человек/природа', основанное на этой метафоре и лексическом сходстве (по слову бешен);
- 'высокая температура' (жара, зной);
- 'тьма' (из мглы);
- 'прикасание' в паре 'малое/большое' и метафора 'прикасание' - 'любственные ласки' (туман ... целовал);

- метафорическое 'окувание' в паре 'нематериальное/материальное' : одновременно 'малое/большое' (окунал /.../ в него [в туман - А.Ж.] страница...);
- метафора 'нематериальное/ материальное' (страница мечты);
- 'вырастание' (вставал), 'исключительность', 'нехватка сил', и 'юлнота' (не в силах..., не может /.../ никакой, не поднимут никогда, ни /.. / ни...);
- 'зацепление', 'уплотненность' (сгущенный, цеплялись, свистел в шаг);
- 'шум' (гремел, свистел);
- 'еле хватает сил' плюс 'экстремальное состояние' (затрудняя шаг ;
- длинные перечисления, плюрализующие повторения (еще /.../, еще '.../; которой не... которой не..., которой не..., ни /.../, ни...; молочай, юлноты и дрок...);
- 'чрезмерность' (представленная своей разновидностью (175) = (53) 'через край')³⁷
- и (176) 'пена' (разновидность 'большой энергии') (через край бежала пена).

8. Восьмой пример.

(176) Или взрослые женщины в гневе,
Разбранившись без обидяков,
Вырастали в дверях, как деревья
По краям городских цветников.

/"Женщины в детстве", 485/

Локальная тема ≈ 'воспоминания детства о ссорах соседок'. Инвариантные мотивы:

- 'негативные сильные переживания' (в гневе, разбранившись);
- 'подлинность как отрицание неподлинности' (143) (без обидяков);
- 'вырастание' (вырастали), 'сходство' и лексическое сходство (каламбур на слове вырастали) в паре 'человек/природа' (женщины/деревья);
- метафорически, намеком - ситуация (177) (деревья в дверях):

(177) та или иная разновидность и степень физического контакта (соседство, устремленность, посылание, проникание, смещение,...) между членами пары 'дом/внешний мир', ср. Из сада, с качелей, с буфета-бараката Вбзгает ветка в трюмо /115/; Сад /.../ Всю ночь в окошко торкался.../116'; ...Как этот в комнату без дыма Грозю влетающий комок [шаровая молния] /243/; Все еще нам лес - передней /132/; Из кухни, за сани, таландый очаг Крал на снег огромные руки стряпух /170/; Окно, и ночь, и плюсом бьющий иней В ветвях, - в узлах височных зал. Окно, и синий лес тысяч

*потных линий, И двор.../359/; Весь день внимают кленки детям, Когда ж
 мы ночью лампу жжем И листья, как салфетки, метим.../367/; Земля - в
 каждом каменном вине, Трава - перед всеми дверьми /462/; ср. также
 (169) и Прим. 33.*

В (176) ситуация (177) намечена лишь косвенно:

(177а) женщины **вырастают** в дверях; они и их **вырастание** сходны с деревьями,
 растущими в другом месте.

Но она эффектно подчеркнута средствами орудийной сферы: слова *вырастали в д-
 врях, как деревья* образуют отдельную строку, так что *деревья* оторваны от *цвет-
 ников*, где они реально растут, и как бы перенесены к *дверям*; благодаря этому
 и вопреки пунктуации (после *деревья* нет запятой) и синтаксической структуре
 предложения напрашивается понимание:

(177б) женщины **вырастали** в дверях так, как в дверях **вырастают** деревья.

9. Девятый пример.

(178)

Петухи

*/.../ Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
 Кто мой испуг изобразит росе
 В тот час, как загорланит первый кочет,
 За ним другой, еще за этим - все?*

*Перебирая годы поименно,
 Поочередно окликаю тьму,
 Они пророчить станут перемену
 Дождю, земле, любви - всему, всему.*

/208/

Локальная тема « 'утро как символ нового, перемен' ». Инвариантные мотивы:

- 'дрожь', 'измельчение' и 'пронизанность' (*отряхиваясь*), **СОВМЕЩЕННЫЕ**
 в единую ситуацию (причинно-следственную пару) с 'вырастанием' и 'мгновенно-
 стью' (*отряхиваясь, вскочит*)³⁸;
- 'негативные сильные переживания' (*испуг*), восклицание и 'нехватка сил'
 (*кто /.../ изобразит?*);
- скрытая в подтексте метафора типа 'человек' - 'природа' со сложным пе-
 репутыванием свойств ('**сильных переживаний**' и '**восприятия**') относительно их
 носителей (*поэта* и *росы*): 'волнение поэта, воспринимающего перемены, в част-
 ности, отряхивание росы' → 'поэт воспринимает перемены, в частности, испуг
 отряхиваемой росы' → 'роса воспринимает испуг поэта...';
- 'самое первое' (*первый кочет*);
- 'полнота' (*все, всему*);

- перечисление (*первой, другой, все; дождю, земле, любви*);
- плюрализирующее тавтологическое повторение (*всему, всему*);
- 'шум', 'экстремальное состояние органов' (*загорланит*);
- 'обилие' (*перебирая, поименно, поочередно*);
- ОБЕМ метафор 'нематериальное' - 'материальное' и 'человек' - 'природа' (*окликающая тьму*);
- 'перемена'.

10. Десятый пример.

(180) Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины - о, погоди, /.../!
/"Сложа весла", 123/ ⁴⁰

Локальная тема \approx 'любовное свидание в лодке'. Инвариантные мотивы:

- 'любовное свидание';
- 'дрожь' лодки и, по-видимому, сердца (*колотится*);
- метафора в парах 'малое/большое', 'человек/природа' (*сердце - лодка, грудь - река, биение сердца - покачивание лодки*), основанная на 'сходстве' по 'дрожжи' и по общим геометрическим соотношениям (*в груди*) и на фонетическом сходстве (*лодка - колотится*) ⁴¹;
- 'прикасание', 'зацепление' (*ивы нависли*);
- метафора 'прикасание' - 'поцелуй' ('ивы как бы целуют людей и лодку'), основанная на 'сходстве' 'прикасания' с 'поцелуями' вообще и происходящими в лодке [подтекст] в частности;
- 'соседство', 'сходство' по признаку 'то, к чему прикасаются ивы', фонетическое сходство (*лодка - локти, ключицы - уключины*) в паре *люди/лодка*;
- 'импровизационность', 'смещение' и 'хаос', поддержанные в орудийной сфере перебросом перечисления через границу строки (*...в ключицы, В локти, в уключины*), а в предметной - 'сходством' с подразумеваемой ситуацией беспорядочных поцелуев в лодке; в результате создается впечатление, что 'ивы целуют куда попало' ⁴².

11. Одиннадцатый пример.

(182) О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаяностях впопыхах,
Локтях, ладонях.
/446/

Локальная тема \approx 'свойства страсти' (анонсированные в предыдущем стихе).

Инвариантные мотивы – разновидности темы (2):

- 'много';
 - 'задыхание' (73') (излюбленное П. 'экстремальное вплоть до нехватки сил состояние органов дыхания');
 - 'импровизационность';
 - 'энергия' и 'быстрое движение';
 - 'преступно-сильные чувства' (о беззаконьях, о грехах).
- Важнейшие из них здесь 'много' и 'задыхание'.

Тема 'много' выражена исключительно орудийными средствами: длинным перечислением; множественным числом каждого из существительных, в двух случаях – грамматически почти недопустимым (76') (*бегах, нечаянностях*; см. Прим. 8); множественностью сходных окончаний слов, в том числе рифмующих (8 ах/эх). 'Задыхание', совмещенное с 'быстрым энергичным движением', выражено как в предметной сфере (*бегах, погонях, впопыхах*), так и в орудийной, на чем мы остановимся.

11.1. Элемент 'энергия, интенсивность' представлен тенденцией к слитному произнесению, которая нарастает к кульминационной 3-ей строке. В 1-ой и 2-ой строках по два равноправных (сочиненных) члена, но в 1-ой есть, а во 2-ой опущен предлог *о*, так что перечисление становится более беглым (там, где речь заходит о *бегах, погонях!*). В 3-ей строке конструкция уже подчинительная, не требующая паузы, тем более, что определением к существительному сделано наречие, которое

(а) нормально не сочетается с ним (ср. *случайности второпях, *крайности вза-
хлеб);

(б) если и допустимо, то только в контактной позиции и при слитном произнесении (?*учливости невпопад*).

11.2. Стремление к слитности натывается, однако, на целый ряд трудностей:

(а) на обилие губных и задненебных согласных (прежде всего – глухих *ф, п, к, х*, а также звонких *б* и *г*)⁴³, которыми более или менее равномерно насыщена вся строфа, в особенности же слово *впопыхах*, расположенное в конце 3-ей строки, и трудное стечение согласных (ст'эхфп);

(б) на необычность формы мн.ч. и сомнительность существования самого слова *нечаянность*⁴⁴.

11.3. Итак, четверостишие построено на звуках и артикуляторных установках, непосредственно (intrinsicly) развертывающих тему 'задыхание', причем как тенденция к произнесению одним духом, так и препятствия к этому нарастают по мере

приближения к кульминации – комплексу (ст'эжфлэпэхах), в котором указанные орудийные свойства СОВМЕЩЕНЫ с предметной (лексической) КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ той же темы.

12. Двенадцатый пример.

(183) Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь...

/344/

Локальная тема «(мысленное) возвращение домой». Инвариантные мотивы:

– 'проникание (через перегородки)', 'энергичное движение', 'полнота' (насквозь);

– 'подлинность, суть' (имплицитно, в виде проникания внутрь, к себе);

– метафора (ребра – перегородки).

В 1-ой строке тема

(184) энергичное и полное проникание внутрь (к сути) через все перегородки довольно точно развернута средствами орудийной сферы.

12.1. Элемент 'энергичное движение' выражен установкой на спаянность строки, для чего:

(а) Взята подчинительная конструкция (как в 3-ей строке 11-го примера).

(б) Она инвертирована – зависимое поставлено перед главным, отчего сочетание, синтаксически непонятное, пока не дочитано до конца, становится еще более спаянным (нормальнее, спокойнее, было бы: *тонкоробость перегородок).

(в) Число слов и соответственно ударений в стихе резко понижено, в частности, путем объединения двух корней в сложное слово (ср. менее слитное *перегородки тонких ребер или *перегородок тонкие ребра).

12.2. Тематический элемент 'направленность движения внутрь (к сути)' представлен в орудийной сфере возрастанием весомости и плотности строки к концу, что выражается в следующем:

(а) Синтаксически главным является 2-ое слово.

(б) Оно тяжелее 1-го и в словообразовательном отношении, так как оно сложное.

(в) Тяжелее оно и лексически – это неологизм (отчасти подготовленный *огромностью* в предыдущем стихе).

(г) Внутри 2-го слова морфологически главным и фонетически ударным является опять-таки 2-ой компонент (-робость), так что в целом структура составляющих все более уплотняется к концу: (a[b{c}])).

12.3. Обратим теперь внимание на следующие свойства стиха *Перегородок тонко-*

(с последующим замиранием) - 'обретение' ⁴⁶.

13.1. Обратимся опять к организации движений и остановок. Как 2-я, так и 1-я строчки фрагмента интонационно не завершены и устремлены к подлежащему (*Днепр*), отнесенному в конец предложения; 1-я строка устремлена ко 2-ой, в которую из нее переходит звуковой комплекс а - в - г (*обрел, обриви, обшаря*). В то же время обе строки кончаются паузами, которые довольно четко обозначены - в обоих случаях совпадением конца синтаксического оборота с границей стиха, а в 1-ом - и мужской (более "окончательной") рифмой ⁴⁷. В результате подчеркиваются как границы, так и преодолевающее их движение.

13.2. Присмотримся теперь к отрезку между границами (2-ому стиху). Он требует быстрого произнесения на одном дыхании, благодаря тому, что:

- (а) Зависимое (*обриви*) вынесено вперед и тяготеет к главному (*обшаря*).
- (б) Деепричастный оборот поставлен после глагола, к которому он относится (*обрел*), что дает особый эффект. Выраженный здесь смысл 'обшарил и в результате обрел' требует (в общем случае) порядка слов, соответствующего временному и причинному порядку событий ⁴⁸. Поставленный же после результата, такой оборот читается как бы задним числом, то есть скороговоркой. (Заодно он еще четче отделяется от окружающих строк.)

Быстрое проговаривание строчки - орудийный эквивалент 'быстрого движения' в предметной сфере. Скорость последнего увеличена и еще одним орудийным средством. Смыслы слов *обриви донизу* ('высота, с которой можно сорваться' + 'от некоторой точки до самой нижней'), соединенных друг с другом и именно в таком порядке, дают 'траекторию стремительного падения', захватывающего большую часть стиха; ср. ощущение менее определенно направленного вниз и потому менее стремительного движения при отсутствии стыка этих двух слов (**обрив обшаривши донизу*) ⁴⁹.

13.3. В свете предметного содержания отрывка эти орудийные соотношения могут интерпретироваться как рисунок 'волны, ударяющей в берег (в конце 1-ой строки), а затем скатывающейся вниз и/или прокатывающейся вдоль берега (скороговорка во 2-ой строке)'. Паузы в концах строк соответствуют исчерпанию импульса перед переменной направления (*обрел* - верхняя точка, *обриви* - начало движения назад и вниз), а передача по всему отрезку комплекса *об[...]р* - тождеству материального носителя движения ("одна и та же" вода взлетает вверх в *обрел*, присутствует в *обриви*, устремляется с них вниз и участвует в *обшаря*). Оглушенность (ш; [п] вместо [б]) и 'растянутость' (*об-ша-р* вместо *обр*) этого комплекса в *обшаря* может восприниматься как орудийный аналог процесса 'обшаривания', для которого характерна не стремительность и звучность удара, а размазанность по поверхности и плотность трения об нее.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В работе на статью, представляющей собой отредактированный вариант пре-принта 1974с (3), автор с благодарностью пользовался критическими замечаниями и соображениями, высказанными Т.Д.Корельской, В.Д.Левиным, Ю.И.Левиним, Э.Г.Мицц, Е.Б.Пастернаком, К.Ф.Тарановским и Ю.К.Щегловым.
2. Следует сразу же категорически подчеркнуть, что здесь и далее речь идет о выводе (derivation) в смысле competence, а не в смысле performance (см. Хомский 1965: 3 сл.), т.е. о способе фиксировать логику соответствий между текстом и наличной в нем темой, но ни в коем случае не о реконструкции истории создания текста из первоначального замысла. Поэтому слова вывод, обработка, перевод, сначала, потом, это дает и т.п. должны пониматься в сугубо логическом, а не временном значении.
3. С особой ролью орудийной сферы в поэзии связаны: противопоставление поэтической и практической речи в учении формалистов, понятие *установки на выражение* в работах Пражского Лингвистического Кружка и понятие *поэтической функции языка* у Р.О.Якобсона (Якобсон 1960); об орудийной сфере см. также п. 0.2.2.
4. См. также 1971:49-52, 1974б. Во многом сходные соображения об основных инвариантах П. и некоторых более частных их разновидностях уже высказывались, см. Jakobson 1935, Пастернак 1965а:9-62, Лютман 1969, Faruqi 1970; особенно близко наше описание к предложенному в Nilsson 1959.
5. Приведем красноречивую в интересующем нас здесь отношении автохарактеристику П. (кстати, избыточную прямыми формулировками инвариантных разновидностей его тем):
 "... Само существование более самобытно, необыкновенно, и более необъяснимо, чем какие-нибудь отдельные удивительные случаи или факты. Меня привлекала необычность обычного /.../ Наивысшее удовлетворение получается в том случае, когда удастся ухватить смысл или вкус реальности, когда удастся передать самую атмосферу бытия, то охватывающее целое, то полное окружение и обрамление, в которое погружены, в котором плавают все описанные предметы. /.../ Если бы мне понадобилось нарисовать широкую картину живой действительности, я бы не мог достаточно сильно передать /.../, подчеркивая закрепленную статичность судьбы (блажи), непреложность естественных законов, принятую обязательность моральных закономерностей... Я бы мог утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную, не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развеивает и жлешет какой-то нематериальный, неизвестный и непознаваемый ветер /.../ Это мое представление целого, реальности как таковой, ощущалось как дошедшее до меня послание, как внезапное и неожиданное появление, приветствуемое прибытие..." (Пастернак 1960).
6. О месте окна в поэтическом мире П. см. Жолковский 1978f.
7. 'Схождение полусов' (50) берется здесь по свойству 'поразительность, парадоксальность', развертывающему тему 'великолепия'. Одновременное соответствие мотива (50) теме контакта (по свойству 'схождение') делает его одним из типовых совмещений обеих тем, см. (100) в п. 0.1.3.
8. Это множественное, выходящее за рамки грамматических норм, - орудийный эквивалент 'чрезмерности' (53).

9. Одной из наиболее представительных реализаций формулы (100) – а тем самым и всего ПМ Пастернака – является СОВМЕЩЕНИЕ таких противоположностей, как 'исключительное' (49) и 'рядовое' (83) (ср. выше (93)). Недаром Нильссон (1959:191) назвал "общение восторга с обыходом" (выражение из "Повести" Пастернака, см. Пастернак 1934) наиболее концентрированной характеристикой поэзии раннего П.

10. Причем не только в стихах, но и в прозе, ср. эпиграф к нашей статье, совмещающий многие разновидности обеих тем в единой картине – творческом автопортрете П. Анализ этого прозаического фрагмента в терминах пастернаковских инвариантов см. в 1976с:47–48.

11. Цитаты приводятся по изданию Пастернак 1965а; в косых скобках после цитат указываются только номера страниц.

12. Форма записи тем, в частности локальных, пока что не разработана. Стоит обратить внимание, что формулировка (114) включает ряд характерных компонентов разной природы и степени общности:

- 1) одну из "вечных" тем поэзии (определение искусства);
- 2) один из распространенных жанров (дружеское послание) с элементами другого (портрет исторического лица, артиста);
- 3) индивидуальные приметы данных лиц, места, момента, ситуации (комплиментарный тон; зал; аплодисменты; артистический беспорядок и т.п.).

13. Иногда элемент 'внешнее, неподлинное' (84) в мотиве (116) 'игра' у П. отсутствует; тогда (116) является КОНКР только подтемы 'интенсивность' (2'), ср. *Достигнутого торжества Игра и мука /447/*, где 'низкое, неподлинное' не присутствует даже в качестве отрицаемого, преодолеваемого начала.

14. ОТКАЗ – это ПОДАЧА X–а после АнтиX–а (см. 1974а:7–9, 41 сл. и статью I в наст. сб.); кстати, термин заимствован у В.Э.Мейерхольда.

15. В связи с намеченной нами вероятной "трансформационной историей" метафоры *душа – грим* выскажем некоторые соображения по поводу принятого в литературе со времени статьи Якобсон 1935 (см. в частности Nilsson 1959) мнения, что для П. характерны в первую очередь переносы не по сходству (метафоры), а по смежности (метонимии).

Бесспорно, что стихи П. изобилуют чистыми случаями как метонимий (ср. синекдохи типа *ключица, щеки, губы и губы* вместо *люди, влюбленные, поцелуи*, см. Nilsson 1959:182), так и метафор и сравнений (ср. выше сравнение *режиссер – Творец* или метафору *медузы – поцелуи* или *следы поцелуев*). Но особенно специфичны для П. тропы типа *душа – грим*, СОВМЕЩАЮЩИЕ метафорический и метонимический принципы.

Действительно, как можно было видеть, этот троп основан одновременно на *с х о д с т в е* (по элементу 'передача', общему для 'самоотдачи' и 'оставления следа' и в этом смысле для *души* и *грима*) и на *с м е ж н о с т и* (*душа* [режиссера] и *грим* – соседи по театральному миру). То же самое верно для тропа *прикосновения ив – поцелуи*: с точки зрения сходства по элементу 'касание' это метафора, а с точки зрения соседства *ив* с *целующимися в лодке влюбленными* (см. об этом ниже, п. 10, пример (180)) – метонимия.

Интересно, что программная установка на такой симбиоз метафоры с метонимией была сформулирована поэтом достаточно рано – уже в Пастернак 1914: "Только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически".

16. Мы не рассматриваем мотивировок, позволяющих ввести в подстрочник 'пре-

ступно сильное чувство' (96) жадности: жадность к творчеству + жадный жест руки, поправляющей волосы?; седина, жадно захватывающая всю шевелюру (подсказано В.Д.Левиным)?

17. Характерная ситуация (129) 'дыхание над землей/водой', ср.

(129а) *Лицо лазури дышит над лицом Недвижащей любимицы реки /147/; Их всех поработила вись, На них дожнувшая, как юность /94/.*

Носился - по-видимому, игра слов (41) (типа отмечаемой ниже в связи с сокрушенным ребром, см. Прим. 19, формулы (131а,б)):

(130) режиссер носился (= метался) по сцене подобно тому, как дух носился над водами (библ.),

а не просто метафора, основанная на 'сходстве' по скорости движения.

18. Вообще, репертуар использованных здесь социальных (и смешанных с ними) разновидностей контакта между 4-мя партнерами (режиссером, актрисой, зрительным залом, автором стихотворения) довольно богат: режиссер берет актрису за руку, выводит ее к зрителям, автор от имени зрителей является с ответным визитом, неся в руках подарок (*пакет*) и аплодисменты зала, произносит свои признания ('ласки', 'знакомство', 'встреча', 'свидание', 'разговор', 'признание', 'дарение'). Ср. п. 1.7.

19. *Сокрушенное* - по-видимому, игра слов (41): помимо прямого физического смысла - 'сломанное (ребро Адама)', в подтексте дан и духовный «Мейерхольд = Бог (= Адам?) сокрушенно тер (свое?) сломанное ребро'. Тогда здесь наряду с 'разрушением' представлено еще одно 'отрицательное состояние' - 'сильное негативное переживание' (96'). Конструкция (131)

(131) каламбурное добавление к очевидной физической ситуации некоторой довольно проблематичной эмоциональной нагрузки

встречается у П. часто - в виде явных метафор типа (131а) или завуалированных типа (131б).

(131а) *Ветер дрожал за целость Вивесок, блях, скоб /82/; И когда кладут припарки, Плачут стекла первых рам (41а) (от оседающего пара и одновременно от жалости к раненым); И в горечи, спорившей с горечью моря /"Чудо"/.*

(131б) *Средь заросли стоит лосиха. Пред ней деревья в столбняке. Вот отчего в лесу так тихо /453/; Зачем же плачет даль в тумане и горько пахнет перегной? /445/; На мессе б со сводов постыталась стенопись, Потрясились игрой на губах Себастьяна /175/.*

20. *Той же пьесой неповторимой* - характерный для П. оксюморон, построенный на СОВМ 'исключительности' со 'сходством', а иногда и 'обилием', ср.

(132) *Это поистине новое чудо. Это, как прежде, снова весна /406/; На протяжении многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета. И целая их череда Составилась мало-помалу - Тех дней единственных, ... /487-488/.*

21. Не исключено, что *вымок* - от слез автора, ср.

(134) *И вымокну раньше, чем выплачусь, я /357/; Я смок до нитки от наптий /72/; Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил Лак экипажей /"Весенний дождь", 123/; От него мокра подушка, Он зарыл в нее ряданья /133/; ...подушку мокрую /.../ Я вспомнил, по какому случаю Слегка улажена*

подушка /"Август"/ ((95''') 'слезы' - одно из 'болезненных напряжений' (95)).

Но, может быть, - просто от растаявшего снега (ср. *вьюга, мушки, зима* за окном в начале стихотворения).

22. Ср. другие примеры такого СОВМ инвариантов (45) и (7):

(136) *Окно, потопи и, как овраги эхом, - Полни ковра всем играным /358/; ...его рукой /.../ Почеркнул за окном покой У птиц, у краш, как у философов /172/; Он слово почеркнет Из этого ущелья /394/.*

23. (144) 'шелуха, маска' - наряду с 'посредственностью' (141') - одна из разновидностей мотива (141).

24. Возможны промежуточные случаи, когда авторская оценка 'неподлинного, внешнего' (141) = (84) остается неявной, ср.

(145) *У всех пяти зеркал лицо Грози, с себя сорвавшей маску /94/; Ворочая балки, как слон, И освобождаясь от бревен, Хорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован /374/*

или двойственной, ср. "О знал бы я, что так бывает...", где сюжет в том и состоит, что чисто 'внешнее' (*шутки*) оборачивается 'подлинным' (*гибелью всерьез*).

25. Это СОВМ, естественно, очень близко к мотиву 'хаос' (97).

26. 'Пронизанность' очень близка к 'тесноте, уплотненности' (28), которая отличается от нее лишь обязательным присутствием элемента 'зацепление' (14); впрочем, границы очень зыбки, так как 'пронизанность' и так потенциально содержит возможность 'зацепления'.

27. Примечательно, что этот отрывок еще рядом мотивов перекликается со (139) и (134). В (153) также фигурируют 'подлинность, уничтожающая шелуху и посредственность' и 'горение' (*взрыв, молния, искри*):

(153) *...говорок его Пронзил мне искрами заговор, Как шорох молнии шаровой /.../ Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше, чем вошел /.../ Тогда раздался гул овалей, Как облегчение, как разряд Ядра, не властного не рваться /.../ Слова могли быть о мазуте (т.е. о 'посредственном, внешнем, грязи' (141) - А.Ж.), Но корпуса его изгиб Дышал полетом галой сути, Прорвавшей глухой (обидный, недаровитый - А.Ж.) слой лузги /.../ Когда он обращался к фактам, То знал, что полоща им рот, Его голосовым экстрактом... /243-244/.*

Мотив (154) 'искра' как частный случай 'огня, горения' (65) характерен для П., причем не только в естественном, грозном варианте (ср. *искри* в (153)), но и в искусственном, электротехническом (вопреки словам Маяковского, обращенным к П.: "Вы любите молнию в небе, а я в электрическом уюте", Пастернак 1965б:230), ср.

(155) *... Он и во всех, как искри проводник, События былью заставляет биться /200/; Сними ладонь с моей груди, Мы провода под током /"Не плачь, не морщь опухших губ..."/.*

Молния, ударяющая в громоотвод в (139), совмещает обе возможности.

28. Ср. также "Подражательную" вариацию из цикла "Темы с вариациями" (1918 г.), начинающуюся именно этими строками (см. (172)).

29. Если Пушкин надеется, что *волны финские /.../ не будут Тревожить вечный сон Тетра*, то П. скорее восхищен тем, что *...и в могиле глухой и в саване Ты (Петр - А.Ж.) не нашел себе места. Волн наводнения не сдержали сваями.../82/ ('великолепие выше сил')*. Впрочем, соотношение двух ПМ, встречающихся в этом пункте, - вопрос достаточно сложный и интересный, поскольку у Пушкина есть инвариантная ситуация 'покидание могилы, явление у двери гробовой'.

30. Не исключено, что зеркальность этого фонетического сходства является орудийной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ 'отражения'. Мы не касаемся здесь многих других фонетических соотношений в (156).

31. Поскольку метафора, приравнивающая члены пары 'малое/большое', автоматически оказывается и гиперболой (80) (то есть, разновидностью темы (2)), постольку ситуация (159) 'глаза в слезах, сходные с заливами' совмещает обе основные темы П.

32. Точнее, в (156) использовано (163) тождество сочетаемости (волны, как и комок к горлу, - подкатывают), ср. чистый пример:

(163а) *Брось, к чему швырять тарелки, Бить тревогу, бить стаканы? /132/.*

Заметим, что возможен и случай, промежуточный между подменной сочетаемостью (ср. (160)) и тождеством сочетаемости (163), - когда подмена сочетаемости вводится впрямую в самом тексте на основании ее тождества, которое, в свою очередь, прямо декларируется, например, сравнением:

(164) *Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В несליханную простоту /351/.*

33. Ср. *И цветущие кисти черемух Мили листьями рамы фрамуг /485/.*

34. Это 'сходство' основано, как сказано в тексте (169), на 'озаренности того и другого пламенем свечи'. По-видимому, имеется в виду, что геометрическое соотношение между ледником и свечой - такое же, как между телом покойника и свечкой у его изголовья или в его руках, сложенных на груди.

35. Свеча - готовый предмет для СОВМЕЩЕНИЯ таких инвариантов, как 'горение, свет', 'посылание (света)', 'интенсивный контакт с окружающей средой', выражающийся в 'экстремальных состояниях', 'дрожки', 'нехватке сил', 'разрушениях' (пламя дрожит, грозит погаснуть, гаснет), ср.

(171) *От говора ключей, сочащихся из скважин, Тускнеет блеск свечей, - Так этот воздух влажен /393/; С шоссе, задувшего свечу... /180/; Рассвет расколхнет свечу.../184/; На свечку дуло из угла... /440/.*

Ср. наши замечания по этому поводу и полемику с Лотман 1969:226 в 1976с: 38 сл.

36. Ср. выше о развитии ситуации, лишь названной в (146), в целую сцену (со смоковницей) в (139).

37. Ср.

(175а) *Примеры мотива 'через край': Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага. На чашечку с чашечки скатываясь... /122/; Это пред ней, заливая преграды /.../ Это, зубами стуча от простуды, Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду... /406/; Ей недоставало лишь нескольких звеньев, Чтоб вытолкнуть раму и вырасти в звук... /99/; Дай мне, превисие нивелир, Благодарить тебя до ситу... /362/; Она прорвалась из горластых грудей И льется, и нет с нею сладу /91/.*

38. Ср.

(179) Примеры СОВМ 'вырастания' с 'мгновенностью': *По шамино в огне пробе-
жятся и вскочит /130/; В золоте яблок, как к небу пророк, Огненной го-
стьюей взмать в потолок /404/; Словно в бурю смерч, над головою Будет
к небу рваться этот крест /"Магдалина"/.*

39. Ср. об аналогичном СОВМ 'самого' со 'всем' в п. 1.7. (*любое /.../ обоим,
а лучшее - ей*).

40. Подробный разбор стихотворения "Слома весла" в контексте ПМ раннего П.
см. в работе Nilsson 1959:180-191.

41. Ср. сходную конструкцию в

(181) *У окуня ли екнул плавники... /147/.*

Метафоры *окунь - сердце, река - грудь* также основаны на 'схождении' по 'дрожь' и фонетическом сходстве (*окуня - екнул*); последнее в обоих случаях связывает слово, обозначающее предмет, приравниваемый к сердцу (*лодка; окуня*), не с самим сердцем, а со специфическим глаголом, обозначающим 'дрожь' сердца (*колотится; екнул*).

42. Ср. аналогичный перебор перечисления через строкораздел в стихах о Петре: ... *Болото, // Земля ли, иль море, иль лука...* (см. (127)), где также выражается тематический элемент 'случайное, первое попавшееся' (входящий в 'импровизационность'). Дополнительный эффект состоит в обоих случаях в том, что только после строкораздела выясняется, что перечисление вообще будет иметь место, что дело не ограничится чем-то одним, - и в (180) и в (127) перед строкоразделом стоит только один член перечисления. Действительно: *Иви нависли, целуют в ключица* вполне законченная фраза и ситуация (в частности, и потому, что *ключица* - естественный объект для *поцелуев*). Но в новой строке к ним прибавляются *локти*, а затем и *уключини* (последнее - перебор уже в предметной сфере через границу между людьми и вещами), после чего интонация перебрасывается в восклицание (*о, погоди...!*).

43. Т.е. тех, произнесение которых более или менее совпадает с артикуляцией затрудненного выдоха. Благодаря совпадению органов речи (принадлежащих к ору-
дийной сфере поэзии) с органами дыхания мотив 'задыхание' (73') допускает в поэзии непосредственное изображение (intrinsic coding, см. об этом понятии Eco 1973:54). Ср. отчасти сходный разбор стиха *Был мак, как обморок, глубок* в Plank 1972; о другом орудийном средстве, создающем эффект 'восторженного задыхания' - эллиптическом нанизывании ряда разных картин и образов - см. Nilsson 1959:183.

44. Эти трудные, редкие формы и сочетания разворачивают одновременно и элемент 'исключительность' (входящий в 'импровизационность'); редкой является, кстати, и использованная в 3-ей строке форма четырехстопного ямба с пирриями на 2-ой и 3-ей стопах - так. наз. 7-ая форма /последняя мысль подсказана Ю.И.Левиньм/.

45. СОВМ 'приникания' с 'полнотой' дает ситуацию 'окунание' (104), ср. в (172); а с добавлением мотива 'нехватка сил' - (186) 'застланность, заваленность', ср.

(186а) Примеры ситуаций (104) и (186): ... *Я жизнь, как Лермонтова драхь,
Как губы, в вермут окунал /112/; Туман отовсюду нас морем обстиг /.../
и ночь обоймет... /134-135/; Огнем садовых ламп Тяцьян Табидзе обдан
/394/; Топить мачтовый лес в эфире /153/; Как в росистую хвойную*

скорбность Скипидарной, как утро, струи Погружали постройки свой корпус И лицо окунал конвоир /156/; Года по горло погружались в воду /212/; Люстра топят в лучах Плечи, ступни и бюсты /478/; Лазурью шальскою облит, Базар... /120/; Он тучами был, как делами, завален /79/; Он застлан. Он кажется мамонтом /149/.

СОВМ 'приникания' (иногда - с 'оставлением следа'), 'энергии' и 'полноты' дает (187) 'обшаривание', ср. (187а)

(187а) Пройти его во весь объем, Как рашпилем... /69/; И было волною обглодано дно У лодки... /96/; Все, что ночи так важно сискать На глубоких купаленных доньях /126/; ...О выхрь, обшарай все глуби и дупла, Найди мою песню в живих /197/; ср. также моет в (169) и Прим. 33.

46. Ср. эту метафору, "нагружающую" физическую ситуацию духовной интерпретацией, со (131а,б) в Прим. 19.

47. Пауза после первого стиха (т.е. после *обрел*) поддержана также и его смысловой стороной. Ситуация 'глухость вследствие обретения' создает представление о такой законченности действия, достигшего цели, в результате которой субъект как бы замыкается в себе, не нуждаясь более в окружающем и не реагируя на него. Эта 'замкнутость, отгороженность' работает на паузу.

48. Ср. *Войдя, он сел, но не *Он сел, войдя*. Нейтральным был бы порядок: **Недвижный Днепр глух [так], как будто, донизу обшаря обриви, он что[-то] обрел*.

49. Ср. подобный эффект создания предметной ситуации путем определенного монтажа, выполненного орудийными средствами, в (176) 'деревья как бы у дверей', см. (177а,б). В обоих случаях (в (176) и в (185)) такой монтаж добавляет к предметной ситуации, изображаемой в качестве реальной ('деревья растут не у дверей'; 'не сказано, что вода стремительно срывается с обрывов'), еще одну, фиктивную. Этот эффект - своего рода "орудийная метафора", ср. такие фонетические метафоры, как *камори - хоромы, чердах - чертог* (И *взамен камор - хоромы И на чердаке чертог* /383/).

БИБЛИОГРАФИЯ
работ по модели "Тема $\overset{\text{ПВ}}{\longleftrightarrow}$ Текст"

1962

1. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов. О возможностях построения структурной поэтики, в тезисах докладов "Симпозиум по структурному изучению знаковых систем", Москва: Институт Славяноведения АН СССР, 138-141; Italian version in *Questo e Altro* (тезисы работы /5/ (1967)).
2. Щеглов, Ю.К. К построению структурной модели новелл о Шерлоке Холмсе, там же, 153-155 (тезисы работы /15/ (1973)).
3. Щеглов, Ю.К. Некоторые черты структуры "Метаморфоз" Овидия, в сб. "Структурно-типологические исследования". Москва: Институт Славяноведения АН СССР, 155-166.
4. Жолковский, А.К. Об усилении, там же, 167-171; Italian vers. in: *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, R.Faccani, U.Eco, eds., Milano: Bompiani, 1969.

1967

5. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов, Из предьстории советских работ по структурной поэтике, в: *Труды по знаковым системам*, III, Уч. зап. Тартуского Гос. Ун-та, Тарту: ТГУ, 367-377.
6. Жолковский, А.К. Deus ex machina, там же, 146-155, и в кн. *Sign, Language, Culture*, The Hague: Mouton, 539-547; Ital. vers. in: *I sistemi di segni...*, R.Faccani, U.Eco, eds., Milano: Bompiani, 1969.
7. Щеглов, Ю.К. К некоторым текстам Овидия, там же, 172-179.
8. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов. Структурная поэтика - порождающая поэтика, *Вопросы литературы*, 1967, I, 74-89; German vers. in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, J. Ilwe ed., Frankfurt-am-Main: Athenäum Fischer, 1972; Engl. vers. in: *Soviet Semiotics*, D. Lucid ed., Cambridge, Mass.: MIT, 1978; Polish vers. in: *Pamiętnik Literacki*, 1969, 60, 1.

1970

9. Жолковский, А.К. Порождающая поэтика в работах С.М.Эйзенштейна, в: *Sign, Language, Culture*, The Hague: Mouton, 451-468; Ital.vers. in: *Cinema e Film*, 1967, I, 3; French vers. in: *ça (Cinéma)*, 1975, 7/8; Spanish vers. in: *Semiologia de teatro*, J.M.D.Borque, L.G.Lorenzo eds., Barcelona: Planeta.
10. Щеглов, Ю.К. Матрона из Эфеса, там же, 591-600.
11. Жолковский, А.К. Сомалийский рассказ "Испытание прорицателя". Опыт порождающего описания, *Народы Азии и Африки*, 1970, 1; Spanish vers. in: *Prohemio*, 1970, I, 3; French vers. in: *Analyse et validation dans l'étude des données textuelles*, M.Borillo, J.Virbel eds., Paris: CNRS, 1977.

1971

12. Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста (на материале художественных текстов). Предварительные публикации Проблемной Группы по Экспериментальной Лингвистике, Москва: ИРЯ АН СССР, вып. 22 (сокр. Препринт 22), 54 с.; Spanish vers. in: *Prohemio*, 1972, III, 2; Engl. vers. in: /20/ (1975).

1972

13. Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. Тема и приемы выразительности. Пример вывода текста из темы. Препринт 33, 73 с.

1973

14. Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. III. Приемы выразительности, ч.1. Препринт 39, 87 с.
15. Щеглов, Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы. *Une description de la structure du roman policier*, in: *Recherches sur les systèmes signifiants*, J.Rey-Debove ed., Mouton, 343-372.

1974

16. Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. IV. Приемы выразительности, ч.2. Препринт 49, 90 с.

17. Жолковский, А.К. К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста, в: *Материалы Всесоюзного Симпозиума по вторичным моделирующим системам*, I (5), Тарту: ТТУ, 161-167.
18. Жолковский, А.К. К описанию смысла связного текста. V. Препринт 61, 77 с. [(1) Поэтический мир автора и некоторые проблемы художественного перевода, 4-33. (2) Место окна в поэтическом мире Пастернака, 33-37. (тезисы работы /36/ (1978)). (3) Инварианты и структура поэтического текста, 38-77; пересм. вар. в наст. томе.]

1975

19. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов. К понятиям "тема" и "поэтический мир", в: *Труды по знаковым системам*. VII. Уч. Зап. Тартуского Гос. Ун-та, Тарту: ТТУ, 143-167 (пересмотренный вариант работы /12/ (1971)).
20. Scheglov, Yu.K. and A.K. Zholkovskii. *Generating the literary text. Russian Poetics in Translation*, No.1 (Essex Univ. and Holdan Books, Ltd.), 77 p. [Yu.K. Scheglov and A.K. Zholkovskii. Towards a "Theme - (Expression Devices) - Text" Model of Literary Structure, 3-50 (Engl. vers. of /12/ (1971)); Yu.K. Scheglov. Towards a Description of Detective Story Structure, 51-77 (Engl. vers. of /15/ (1973))].
21. Щеглов, Ю.К. Семiotический анализ одного типа юмора, *Семiotика и информатика*, 6, 165-198.

1976

22. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов. Математика и искусство (поэтика выразительности). Москва: Знание, 64 с.
23. Ščeglov, Ju.K. and A.K. Žolkovskij. Poetics as a theory of expressiveness: towards a "Theme - Expressiveness Devices - Text" model of literary structure, *Poetics*, V (1973), 3(19), 207-246; русск. вар. в: *Вопросы кибернетики*, т. 17 [Формализация языковых данных. Москва: Советское радио], 1976.
24. Жолковский, А.К. К описанию одного типа семiotических систем (поэтический мир как система инвариантов), *Семiotика и информатика*, 7, 27-61 (пересмотр. вар. работы /18 (1)/ (1974)).
25. Жолковский, А.К. К описанию смысла связного текста. VI. чч. 1-3. 1. Некоторые инварианты поэтического мира Пушкина. 2. Разбор *Я вас любил...*

Препринты 76-78, 48+48+29 с.

- 26.. Жолковский, А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака, в: Boris Pasternak. Essays. N.A.Nilsson ed., Stockholm: Almqvist & Wiksell, 67-84.

1977

27. Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ, *Семиотика и информатика*, 9, 106-150.
28. Žolkovskij, A.K. On three analogies between linguistics and poetics (semantic invariance, obligatoriness of grammatical meanings, competence vs. performance), *Poetics*, VI (1977), 77-106; русск. вар. в: *Семиотика и информатика*, 10.
29. Жолковский, А.К. Разбор стихотворения Пушкина "Я вас любил...", *Известия АН СССР, СЛЯ*, XXXVI (1977), 3, 252-263; Инварианты и структура текста. "Я вас любил..." Пушкина, *Russian Literature*, VII (1979), 1-25 (пересм. и сокр. варианты работы /25/).
30. Щеглов, Ю.К. К описанию смысла связного текста. VII. чч. 1, 2. [1. Структурные инварианты комедий Мольера. 2. Структура комедии "Господин де Пурсоньяк"]. Препринты 101, 102, 43+49 с.

1978

31. Shcheglov, Yu.K. and A.K.Zholkovskij. The poetic structure of a maxim by La Rochefoucauld. An Essay in Theme ↔ Text Poetics, *PTL*, 3 (1978), 549-592; русск.вар. в: *Паремнологический сборник*, Г.Л.Пермяков ред., Москва: Наука, 1978 (пересм. вар. работы /13/).
32. Жолковский, Александр К. и Юрий К. Щеглов. Современная лингвистика и методология изучения литературного произведения, в: *Tekst. Język. Poetyka*. M.-R. Maęenowa, ed., Warszawa: Ossolineum, 211-239.
33. Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. VIII. "Война и мир" для детского чтения. Инвариантная тематико-выразительная структура детских рассказов Л.Н.Толстого, чч. 1-3. Препринты 104-106, 49+47+42 с.
34. Žolkovskij, A.K. How to show things with words (об иконической реализации тем средствами плана выражения), *Wiener Slavistischer Almanach*, 2,

- 5-24; expanded Engl. vers. in: *Poetics*, VIII.
35. Zholkovsky, A.K. The Literary Text - Thematic and Expressive Structure: An Analysis of Pushkin's Poem "Ya vas lyubil...", *New Literary History*, IX (1978), 264-278 (revised and shortened vers. of /25/).
36. Zholkovsky, A.K. The Window in the Poetic World of Boris Pasternak, *ibid.*, 279-314; русск. вар. в: *Russian Literature*, VI (1978), 1, 1-38.
37. Žolkovskij, A.K. At the intersection of linguistics, paremiology and poetics: on the artistic structure of proverbs, *Poetics*, VII (1978), 309-332; русск. вар. в: Паремнологический сборник, Г.Л.Пермяков ред., Москва: Наука, 1978.

1979

38. Щеглов, Юрий К. Черты поэтического мира Ахматовой. *Wiener Slavistischer Almanach*, 3, 27-56.
39. Ельницкая, Светлана И. О некоторых чертах поэтического мира М.Цветаевой, там же, 57-73.
40. Ельницкая, Светлана И. О некоторых чертах поэтического мира М.Цветаевой /2/. *Wiener Slavistischer Almanach*, 4, 19-40.
41. Жолковский, А.К. О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ И ОТКАЗЫ в рифмовке (К постановке проблемы), там же.
42. Жолковский, А.К. Рай, замаскированный под двор: заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы. *Neue Russische Literatur*, 1, 101-120, русск. вар.; 281-306, нем. вар.; расширенный русск. вар. в наст. томе.
43. Щеглов, Ю.К. Поэтика русской эпиграммы, там же, 121-142, русск. вар; 307-333, нем. вар.
44. Жолковский, А.К. Материалы к описанию поэтического мира Пушкина, в: *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*, N.A.Nilsson ed., Stockholm: Almqvist & Wiksell, 45-93 (пересм. вар. работы /25 (1)/).
45. Zholkovskij, A.K. Pushkin's poetic world, *Russian Poetics in Translation*, 8 (forthcoming; revised Engl. vers. of /25/ (1976)).
46. Scheglov, Yu.K. The poetics of Molière's comedies, *Russian Poetics in Translation*, 6, 1-83; revised Engl. vers. of /30/ (1977).
47. Жолковский, А.К. Инварианты и структура текста. II. Манделштам: "Я пью

за военные астры...", *Slavica Hierosolymitana*, 4, 159-184.

48. Ščeglov, Yu.K. and A.K. Žolkovskij. Ex ungue leonem: the invariant structure of Leo Tolstoy's children's stories. *Poetics*, VIII (1979), 4, 431-434 (brief author's statement of /33/).
49. Ščeglov, Ju.K. and A.K. Žolkovskij. The "Eclipsing" construction and its place in the structure of L.N.Tolstoy's children's stories, *Russian Literature*, VII (1979), 121-159; русск. вар. в наст. томе.

Forthcoming

50. Zholkovsky, A.K. Pun & Punishment: the structure of a Bertrand Russell Witticism, *New Literary History*; русск. вар. в наст. томе.
51. Ščeglov, Ju.K. and A.K. Žolkovskij. Ex ungue leonem: the invariant structure of Leo Tolstoy's children's stories, *VS (Versus)*, 24, 3-36; русск. вар. в *Russian Literature*.
52. Жолковский, А.К. Тема и вариации: к сопоставительному описанию ПМ Пастернака и Окуджавы (в наст. томе).
53. Жолковский, А.К. 'Превосходительный покой': об одном инвариантном мотиве Пушкина (в наст. томе).
54. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов. Исповедь Архипоэта Кельнского: глубинная и поверхностная структуры на службе амбивалентной темы (в наст. томе).
55. Щеглов, Ю.К. Инварианты ПМ Гюго и структура стихотворения *Sur une barricade*, *Neue Russische Literatur*, 2.
56. Щеглов, Ю.К. Структура "Метаморфоз" Овидия (рукопись).
57. Жолковский А.К. и Ю.К. Щеглов. О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ (в наст. томе).
58. Жолковский, А.К. и Ю.К. Щеглов, О приеме выразительности ОТКАЗ, *Slavica Hierosolymitana*, 5.
59. Жолковский, А.К. Заметки о Царскосельской статуе, *Russian Language Journal* (Michigan State University), Special Pushkin issue, S.Senderovich, e
60. Щеглов, Ю.К. Из наблюдений над поэтикой Ахматовой (Разбор стихотворения *Сердце бьется ровно, мерно...*), *Russian Literature*.
61. Жолковский, А.К. Поэтический мир как система инвариантов и некоторые проблемы сопоставительной поэтики, *Russian Literature*; англ. вар. в *Diacritics* (Cornell University).

62. Жолковский, А.К. Поэтика выразительности ("порождающая поэтика"=модель "Тема $\xleftrightarrow{\text{ПВ}}$ Текст"): к истории термина и концепции, *Russian Literature*.
63. Жолковский, А.К. "Обстоятельства великолепия": об одной пастернаковской части речи. - В: *Liber Amicorum of Jeanne van der Eng*, Amsterdam.
64. Щеглов, Ю.К. Крылатая строфа Дениса Давыдова, *Neue Russische Literatur*, 2.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С. 1972. Религиозная поэзия XII в. (вступительная заметка). В: Грабарь-Пассек и Гаспаров, ред., 1972, 313-315.
- Берковский, Н.Я. 1962. Статьи о литературе, Москва: ГИХЛ.
- Берн 1972 - Eric Berne. Games people play. The psychology of human relationships. London: Penguin.
- Бицилли, П. 1926. Этюды о русской поэзии. Прага.
- Благой, Д.Д. 1931. Социология творчества Пушкина, 2-е изд. Москва: Мир.
- Бочаров, С.Г. 1974. Поэтика Пушкина. Москва: Наука.
- Выготский, Л.С. 1965. Психология искусства. Москва: Искусство.
- Гаспаров, М.Л. 1976. Метр и смысл (к семантике русского 3-х-стопного хоря). *Известия АН СССР, СЛЯ*, 35, 4, 357-366.
- Гаспаров, М.Л. и Е.Г.Рузина. 1978. Вергилий и вергилианские центоны. В: Гринцер Г.А., Е.М.Мелетинский и др., ред. Памятники книжного эпоса. Москва: Наука, 190-211.
- Гершензон, М.О. 1919. Мудрость Пушкина. Москва: Книгоиздательство писателей в Москве.
- Гершензон, М.О. 1922. Гольфстрем. Москва.
- Гершензон, М.О. 1926. Статьи о Пушкине. Москва: ГАХН.
- Гинзбург, Л. 1974. "Исповедь" Архипоэта Кельнского (перевод). В: Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. Москва: Художественная литература (БВЛ), 1974, 484-488.
- Грабарь-Пассек, М.Е. и М.Л.Гаспаров, ред. 1972. Памятники средневековой латинской литературы X-XII вв. Москва: Наука.
- Кёстлер 1967 - Arthur Koestler. The act of creation. London: Pan.
- Лангос 1958 - K.Langosch. Hymnen und Vagantenlieder. Lateinische Lyrik des Mittelalters mit deutschen Versen. Berlin.
- Лютман, Ю.М. 1962. Идеальная структура "Капитанской дочки". В: Пушкинский сборник. Псков, 3-20.
- Лютман, Ю.М. 1969. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. В: *Труды по знаковым системам*, 4. Тарту: ТТУ, 206-238.
- Лютман, Ю.М. 1970. Структура художественного текста. Москва: Искусство.
- Манициус 1913 - M.Manitius, ed. Die Gedichte des Archipoeta. München.

- Нильссон 1959 - Nils Åke Nilsson. Life as ecstasy and sacrifice. Two poems by Boris Pasternak. В: Scando-Slavica, V, 180-197;
- Окуджава, Булат. 1964. По дороге к Тинатин. Тбилиси: Литература да хеловнеба.
- Окуджава, Булат. 1967. Март великодушный. Москва: Советский писатель.
- Окуджава, Булат. 1976. Арбат, мой Арбат. Стихи и песни. Москва: Советский писатель.
- Окуджава, Булат. 1977. Проза и поэзия. Франкфурт-на-Майне: Посев.
- Пастернак, Б.Л. 1914. Вассерманова реакция. В: *Рукоког.*
- Пастернак, Б.Л. 1922. Несколько положений. В: *Современник*, 1.
- Пастернак, Б.Л. . Повесть. Ленинград.
- Пастернак, Б.Л. 1959. Письмо Стивену Спендеру (Stephen Spender) от 23 августа 1959 г. В: *Encounter*, 1969, August.
- Пастернак, Б.Л. 1965а. Стихотворения и поэмы. Москва-Ленинград: Советский писатель.
- Пастернак, Б.Л. 1965б. Люди и положения. В: *Новый мир*, 1965, 1.
- Планк 1972 - D.L.Plank. Readings of *My sister life*. В: *Russian Literature Triquarterly*, 1972, 2, 323-337.
- Пушкин, А.С. 1937-1949. Полное собрание сочинений в 16 томах. Москва: АН СССР (при ссылках вместо года издания указывается том).
- Румер, О.В. "Исповедь" Архипоэта (перевод). В: Грабарь-Пассек и Гаспаров, ред., 1972, 504-506
- Саямон, Л.С. 1971. Элементы физиологии и художественное восприятие. В сб.: "Художественное восприятие", 1, Ленинград: Наука, 98-112.
- Слонимский, А.Л. 1922. О композиции "Пиковой дамы". В: Пушкинский сборник. Памяти профессора С.А.Венгерова. Москва-Петроград, 171-180.
- Тарановский, К.Ф. 1963. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. В: American contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague: Mouton.
- Тарановский 1976 - Kiril Taranovsky. Essays on Mandelštam. Cambridge, Massachusetts, and London, England.
- Томашевский, Б.В. 1927. Теория литературы. Москва: Госиздат.
- Франк, Виктор. 1974. Реализм четырех измерений. В кн.: Виктор Франк. Избранные статьи. London: Overseas Publications.
- Фарыно 1970 - Jerzy Faryno. Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka. *Slavia orientalis*, XIX, 3, 271-289.
- Фрейд 1970 - Sigmund Freud. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Ходасевич, Вл. 1924. Поэтическое хозяйство Пушкина. Ленинград: Мысль.
- Хомский 1965 - N.Chomsky. Aspects of the theory of syntax. Cambridge, Mass.

- Хук 1976 - Sydney Hook. Bertrand Russel the Man. *Commentary*, 62, 1 (July 1976), 52-54.
- Чуковский, К. 1922. Книга об Александре Блоке. Берлин: Эпоха (Paris: YMCA Press, 1976, reprinting).
- Швейцер 1963 - Renate Schweitzer. Freundschaft mit Boris Pasternak. München: Kurt Desch.
- Эйзенштейн, С.М. 1964-1971. Избранные произведения в шести томах, тт. II, III, IV, V. Москва: Искусство (при ссылках вместо года издания указывается том).
- Эко 1973 - Umberto Eco. *Segno*. Milano: ISEDI.
- Якобсон 1935 - Roman Jakobson. Notes marginales sur la prose du poète Pasternak. In: Roman Jakobson. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 127-144.
- Якобсон 1960 - Roman Jakobson. Linguistics and poetics. In: *Style in language*, Th. Sebeok ed., Cambridge, Mass., 350-377.
- Якобсон 1973 - Roman Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. In: Roman Jakobson. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 152-187.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АС	архисюжет
АС ^Т	архисюжет множества текстов Т
ВАР	ВАРЬИРОВАНИЕ (ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ)
ВАР _{контр}	ВАРЬИРОВАНИЕ с контрастом = ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ КОНТРАСТНОЕ РАЗНОЕ
ВН-ПОВ	ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ
ВЭ	выразительный(е) эффект(ы)
ГР	глубинное решение
ГС	глубинная структура
КОНКР	КОНКРЕТИЗАЦИЯ = РАЗВЕРТЫВАНИЕ
КОНТР	КОНТРАСТ
КОНТР _{даже}	КОНТРАСТ по принципу 'даже'
КОНТР _{тожд}	КОНТРАСТ с тождеством
М _{инв}	инвариантный мотив
М ^{АВТ} _{инв}	инвариантные мотивы автора
М ^Т _{инв}	инвариантные мотивы множества текстов Т
о/б.т	отношение буквального тождества
о/д	отношение доминации
о/к	отношение контраста
о/п	отношение "пути"
о/р.о	отношение регрессивного осмысления
о/с.т	отношение словесного тождества
о/т	отношение тождества
ОТК	ОТКАЗ
ОТК-ДВ	ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ
ПВ	прием(ы) выразительности
ПМ	поэтический мир
ПОВТ	ПОВТОРЕНИЕ
ПОД	ПОДАЧА
ПРЕДВ	ПРЕДВЕСТИЕ
ПРЕП	ПРЕПОДНЕСЕНИЕ
ПС	поверхностная структура
РАЗБ	РАЗБИЕНИЕ
СД	словарь действительности

СОВМ	СОВМЕЩЕНИЕ
СОВМ вид	СОВМЕЩЕНИЕ типа 'видимость/действительность'
СОВМ идент	СОВМЕЩЕНИЕ типа 'отождествление'
СОГЛ	СОГЛАСОВАНИЕ
СОКР	СОКРАЩЕНИЕ
T	текст
\tilde{T}	множество текстов
$\tilde{T}^{\text{АВТ}}$	множество текстов одного автора
ТР	техническое решение
θ_e	тематический элемент
θ^T	(интегральная) тема текста T
$\theta^{\tilde{T}}$	инвариантная тема текстов \tilde{T}
$\theta_{\text{ИНВ}}^T$	инвариантный компонент интегральной темы текста T
$\theta_{\text{ЛОК}}^T$	локальный компонент интегральной темы текста T
УВЕЛ	УВЕЛИЧЕНИЕ



WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, BAND 5 (1980)

Inhalt: R.LACHMANN, Intertextualität in der Lyrik (Zu Majakovskijs *Oda revoljucii*). - W.SCHMID, Verfremdung bei Andrej Bitov. - G.CHERON, Letters of M.A.Kuzmin to A.A.Blok. - G.CHERON, B.Pasternak and M.Kuzmin. - O.SUS, Ansätze zu einer Kunstsemiotik im tschechischen Formalismus bei Josef Durdík. - M.PROCHÁZKA, U základů sémiotiky divadla II. - P.HOLMAN, Zpráva o současném stavu březinovských korespondencí. - M.J.ELSON, On the Relationship among Stem Alternants in Slavic Verbal Systems. - G.HOLZER, Die mathematische Formulierung von Lautgesetzen. - T.REUTHER, Nemeckie frazeologičeskije slovosočetańija tipa *in völliger Verzweiflung sein* i ich russkie ékvivalenty. - V.Z.SANNIKOV, Sočinitel'nye i sravnitel'nye konstrukcii: *ich blizost'*, *ich sintaksičeskoe predstavlenie* (II). - L.KRYSIN, Sovremennaja rusistika: Leksikologija i leksičeskaja semantika. Obzor rabot za 1974-1977 gg. - J.MARVAN, Změna a tradice. Česká diachronie a její škola. - N.RODIČ, Slovenska nomina propria u letopisu popa Dukljanina. - BIBLIOGRAPHIE: W.SCHMID, Nachtrag zur Bitov-Bibliographie. - R.ZIEGLER, Bibliographie der Werke von O.M.Brik. - LYRIK: A.VOLOCHONSKIJ, Aoristy obvetšalogo.

360 Seiten.

Der *Wiener Slawistische Almanach* erscheint zweimal jährlich im Umfang von 300-400 Seiten und publiziert literarische und wissenschaftliche Beiträge aus allen Bereichen der Slawistik (Literatur- und Sprachwissenschaft).

Preis pro Band: ÖS 190.- / DM 26.- / US-Dollar 14.50

Bestellungen, Beiträge, Rezensionsexemplare, Zuschriften an die Adresse: *Wiener Slawistischer Almanach*, c/o Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebigg. 5.