4
П-71
22

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной
и прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Выпуск 22

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю. К. ЩЕГЛОВ

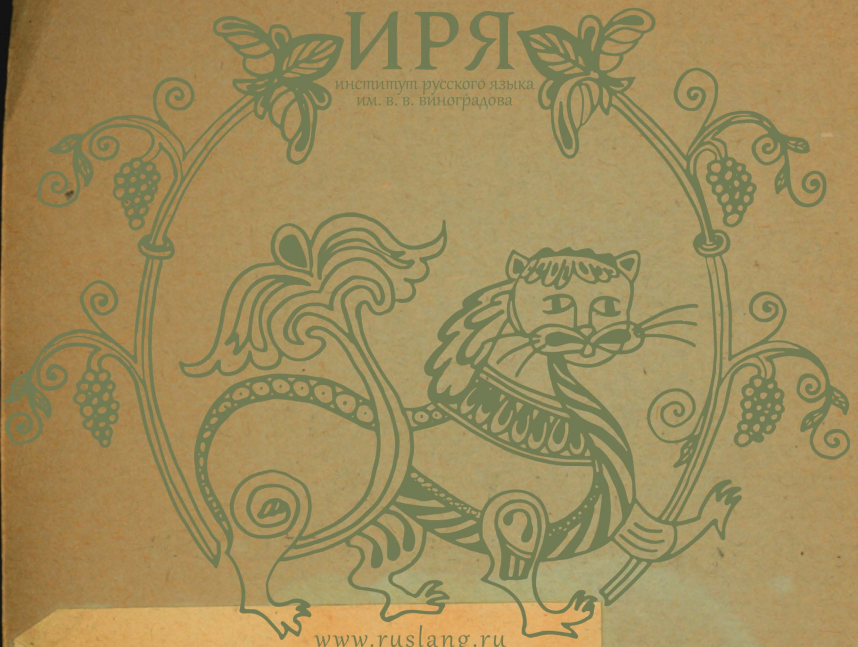
К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА

(НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ)

Москва — 1971

1.01-2кп худ. л-ра

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

66104

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной и
прикладной лингвистике

Предварительные публикации

Выпуск 22

А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА
(на примере художественных текстов)

Москва - 1971

9
П-71/22
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
66104

От редакции

Работа над построением моделей языка, в частности, семантических моделей, до последнего времени имела своим основным языковым объектом отрезки текста, не превышающие – по размеру и по сложности – предложение. Между тем очевидно, что владение языком и вообще языковое поведение вовсе не ограничивается рамками предложения. Выбор предложения в качестве основного объекта описания совершенно неизбежен и вполне оправдан как определенный этап в описании языкового поведения, но вряд ли описание структуры предложения может считаться конечной целью лингвистических исследований. В особенности это верно в том, что касается описания семантики. Не случайно, по-видимому, в последнее время стало появляться все большее число исследований по структуре текстов, больших, чем предложение. Здесь можно назвать как работы по синтаксису связного текста (ср. Е.В.Падучева. О структуре абзаца. "Труды по знаковым системам". П. Тарту, 1965, стр. 284-292), так и семантические исследования (см. Ю.А.Шрейдер. О количественных характеристиках семантической информации. "НТИ", 1963, № 10, стр. 33-38; Г.В.Дорофеев, Ю.С.Мартемьянов. Логический вывод и выявление связей между предложениями в тексте. "Машинный перевод и прикладная лингвистика", вып. 12, М., 1968, стр. 36-59). В частности, в работе Ю.А.Шрейдера с е м а н т и к а с в я з н о г о т е к с т а рассматривается как постепенное внесение изменений в тезаурус, которым человек, воспринимающий текст, располагал до знакомства с ним. В статье Г.В.Дорофеева и Ю.С.Мартемьянова п р о ц е с с п о н и м а н и я представляется как последовательное сравнение утверждений, содержащихся в тексте, с некоторыми предварительными и/или возникающими по ходу чтения гипотезами, которые могут подтверждаться или опровергаться текстом. Эти и другие исследования с очевидностью демонстрируют целесообразность и принципиальную возможность и некоторые конкретные пути развития спе-

циального раздела лингвистики, занимающегося изучением семантики связного текста.

В предлагаемой публикации рассматриваются и уточняются некоторые понятия, используемые при описании семантики связного текста. Они рассматриваются на материале и в применении к одному из типов связного текста – художественному тексту. Очевидно, что художественные тексты имеют свою специфику, отличающую их от других видов текстов, в частности, от научных, деловых, общественно-политических и т.п. С другой стороны, особенности строения художественных текстов, связанные с их большей экспрессивностью и организованностью на многих уровнях (организованностью, служащей более концентрированному выражению некоторого смысла), обещают оказаться тем более поучительными с точки зрения изучения разнообразной языковой техники выражения смысла. При этом к описанию семантики и структуры художественных текстов оказывается возможным применять многие приемы и понятия из арсенала лингвистики (в частности, такие, как синонимия, многозначность, инвариант, преобразование, метаязык и другие). Использование этих понятий в применении к новому материалу и соответствующая их экстраполяция и модификация представляются опытом, в принципе полезным как для лингвистики, из которой черпаются эти понятия, так и для поэтики, то есть науки о строении художественных текстов, к материалу которой они прилагаются. Как известно, установка на взаимодействие лингвистики и поэтики является давней филологической традицией (ср. деятельность таких разных ученых, как Потебня, Поливанов, Виноградов, Жирмунский, Якобсон и др.), получившей новое развитие в семиотических исследованиях по языку и литературе.

Во многом традиционной является и сама концепция, развиваемая в данной публикации. Возвращение (разумеется, на новой основе) к существенным чертам традиционной лингвистики (в противовес антитезису, представляемому дескриптивно-формальным этапом, который непосредственно предшествовал современному трансформационно-семантическому) было провозглашено Хомским; работы по автоматическому переводу в СССР всегда сознательно ориен-

тировались на задачу формализации "школьного" понятия грамматического разбора. В настоящей публикации делается попытка реабилитировать и более строго определить такие традиционные для литературоведения понятия, как тема, поэтический мир автора и некоторые другие, с ними связанные. Эти понятия, использовавшиеся для описания того, что называется с о д е р ж а н и е м художественных произведений, подвергались научной критике, которая была справедливой в той мере, в какой констатировалась их нестрогость и расплывчатость, а также произвол и вульгаризаторство в их применении, но которая, с другой стороны, иногда переходила в совершенно неоправданный отказ от какого бы то ни было описания содержательной стороны художественных текстов. Опять-таки понятный в качестве определенного этапа познания, такой упор на синтаксис в ущерб семантике вряд ли может всерьез отстаиваться в качестве образца научного описания.

Авторы публикуемой статьи предлагают решать антиномию "вульгарное понятие темы" – "отказ от описания смысла" путем расчленения объекта описания на разные уровни (ср. поверхностный уровень, или уровень наблюдения, и глубинный уровень, или уровень конструктов, в лингвистике), так что тема оказывается отнесенной к уровню конструктов, то есть к иному уровню, нежели сам художественный текст; иначе говоря, делается попытка без издержек, связанных с "огрублением" реального текста, удержать преимущества семантического подхода к художественному тексту, аналогичного подходу, применяемому в лингвистической модели "смысл – текст".

Содержание

Вводные замечания.
1. Понятие темы.
1.0. Тема – не "дайджест" для читателя, а научная абстракция, запись смысла на метаязыке; аналогия с "праформами".
1.1. Форма записи темы.
1.1.1. Эксплицитность.
1.1.2. Степень абстрактности метаязыка.
Схема 1. Запись темы некоторых новелл Конан Дойла.
1.1.3. Формулировка темы в виде "ядерной" цитаты.
1.1.4. Принцип взаимной переводимости формулировок разной степени абстрактности; связь между типом формулировки и задачами описания.
1.2. Смысловые разновидности тем.
1.2.1. Темы "второго рода" ("установка на выражение") и их соотношение с темами "первого рода" ("установкой на содержание").
1.2.2. Понятие темы и проблема неоднозначности художественного текста.
1.2.2.1. Разные прочтения (разными читателями).
А. Гамма разных прочтений одного текста бесконечна.
Б. Знаки с разными означаемыми – разные знаки: у каждого прочтения своя тема. Описание отдельного читательского идиолекта.
В. "Усредненное" прочтение.
Г. "Полные" и "неполные" прочтения; предпочтительность первых в качестве объектов описания.
1.2.2.2. Многозначность (несколько одновременных смыслов).
А. Многозначность может и должна фиксироваться в формулировке темы.
Б. Основные смысловые и структурные типы многозначности тем.
В. Мнимая многозначность как следствие неадекватной (недостаточно абстрактной) формулировки темы.

1.3. "Тема" = "Текст" минус "Приемы".

1.3.1. Роль соответствий между темой и текстом (приемов выразительности) в определении понятия темы и в процессе обнаружения темы исследователем.

1.3.2. Примеры вычитания приемов из текста (Мольер: Журден, Дорант и портной; Овидий: Сизиф и Орфей).

Схема 2. Вывод фрагмента о Сизифе из формулировки темы - процедура, обратная вычитанию приемов.

1.3.3. Выводы: (1) процедура вычитания возможна; (2) есть опасность "чрезмерного" вычитания в случае тем, включающих квазиприемы; (3) процедура вычитания позволяет констатировать возможную неоднозначность.

2. Понятие поэтического мира.

2.1. Все сказки - в синтаксическом отношении одна сказка (Пропп).

2.2. Гипотеза: все произведения одного автора - одно произведение в отношении некоторых постоянных тем. Поэтический мир автора - смысловой инвариант его произведений.

2.3. Что бывает смысловым инвариантом.

2.3.1. Пример 1: тема обездоленности.

2.3.2. Пример 2: тема уюта и безопасности; разные сюжеты и предметы, синонимичные в отношении этой темы.

2.4. Инвариантные комбинации функций, архиэпизоды, архиперсонажи и т.п.

2.4.1. Пример архиэпизода ("Двенадцать стульев", гл. 14 ≃ "Золотой теленок", гл. 31-35). Сходство темы, материала и приемов.

2.4.2. Та же тема в едином архисюжете двух рассказов ("Как создавался Робинзон" ≃ "Их бин с головы до ног").

Схема 3. Вывод четырех эпизодов из одной темы через два архиэпизода (резюме пп. 2.4.1. и 2.4.2.).

2.4.3. Проблема предмета, инвариантного для данного поэтического мира.

Вводные замечания.

По-видимому, общей чертой большинства современных работ по структурной поэтике является внимание к семантике художественных произведений (см., например, [1], [2], [3]). В работах по так называемой "порождающей" поэтике ([4] – [7]) семантический аспект описания находит себе выражение в понятии темы, то есть некоторого "первоэлемента", из которого выводится художественный текст. Такое понимание темы, да и сама правомерность этого понятия как одной из универсалий структурной поэтики многими ставится под сомнение. Высказывается взгляд, что сведение художественного произведения к теме есть возвращение к худшим образцам школьного разбора, вульгарного социологизма и утилитарно-агитационного понимания искусства. Наиболее отточенной формой этого аргумента является известный тезис о том, что мысль, выраженная на обычном (естественном или логическом) языке, и та же мысль, воплощенная в художественных образах, – это две разные вещи. Отсюда делается справедливый вывод, что их приравнивание друг к другу недопустимо, а перевод с поэтического языка на обыденный невозможен без потерь информации.

В настоящей статье делается попытка уяснить научный статус понятия темы и связанного с ним понятия поэтического мира, которое рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора.

1. Понятие темы.

1.0. Прежде всего, в порождающей поэтике речь не идет о том, чтобы приравнивать произведение к его теме или удовлетворяться выжиманием из него какой-то идейной квинтэссенции. Знак, связывающий тему с текстом – знак вывода, а не знак равенства. Правда, иногда в работах по порождающей поэтике говорится о "переводе" декларативно задаваемой темы в художественный текст. Однако слово "перевод" здесь не следует понимать в его наиболее употребительном, житейском значении – как перевод с одного естественного языка на другой (например, с английского на русский). Семиотика знает и такие виды перевода, как переход от некоторого

смысла, сформулированного на метаязыке, к его же оформлению средствами естественного языка ([8], [9]). То, что мы предлагаем называть темой художественного произведения, примерно соответствует метаязыковой записи смысла предложения в структурной семантике. Поэтому бессмысленно говорить, что тема, то есть запись на метаязыке, есть обедненный художественный текст. Сравнивать формулировку темы и художественный текст по их непосредственной "потребительской" ценности – это все равно, что, сравнивая чертеж жилого дома с самим домом, отвергать чертеж как непригодный для жилья. Если утверждается (как это обычно и имеет место в соответствующих работах), что тема трагедий Расина – конфликт между высшим долгом и личной страстью, то это не значит, что исследователь предлагает читателю взамен трагедий Расина удовлетворяться чтением этой формулы. Суть утверждения в другом: формулируя тему, исследователь по сути дела берется доказать, что между ней и текстом произведения существует некоторое закономерное соответствие. Общие законы подобных соответствий и демонстрация механизма соответствия в каждом конкретном случае – таково, по нашему мнению, основное содержание науки о структуре художественных текстов.

К сказанному можно привести еще одну аналогию – из сравнительного языкознания, занимающегося восстановлением так называемых праформ (элементов "праязыка"). Пафос работы состоит здесь не столько в том, чтобы получить инвентарь этих праформ, сколько в том, чтобы выработать аппарат соответствий между (ними и) фактами реально данных языков[1]. Только если такие соответствия уста-

[1] То, что соответствия важнее самих праформ и праязыков, видно хотя бы из следующего. С одной стороны, есть случаи, когда в компаративистике ставится под сомнение реальность существования того или иного праязыка; но солидно обоснованные соответствия между реально существующими родственными языками сомнений ни у кого не вызывают, и даже оппоненты идеи праязыка соглашаются пользоваться этим понятием как научной абстракцией (фикцией). С другой стороны, возможен и противоположный случай – когда праязык некоторой языковой семьи, например, романской, не нуждается в реконструкции, так как он хорошо известен (латынь); тем не менее романское языкознание как исследование соответствий развивалось не менее интенсивно, чем те области, где надо было восстанавливать праязык. Таково же положение с темой в поэтике. Возможны такие крайности, как произведения с "неуловимой" темой и произведения с заранее заданной и

новлены, праформы, то есть элементы условного метаязыка, получают право на существование - в качестве краткой символической записи этих соответствий.

Итак, тема не есть некий "дайджест" для читателя[2], а научная абстракция, ценность которой зависит от того, предъявлены ли достаточно убедительные соответствия между ней и реальным текстом.

Остановимся подробнее на том, какой вид могут иметь, во-первых, темы, и, во-вторых, правила их соответствия текстам.

1.1. Форма записи темы.

1.1.1. Прежде всего, представляется бесспорным, что в работе по поэтике должно быть такое место, где тема (или темы) формулировались бы в явном виде. Многие исследователи, в том числе структурно-семиотического направления, в своих анализах более или менее очевидным образом исходят из дихотомии "содержание - выражение" и достаточно последовательно демонстрируют, как различные элементы и даже целые уровни текста "работают" на тему вещи (которую они называют по-разному - замыслом, мотивом, лейтмотивом, главной смысловой оппозицией и т.д.). Но из осторожности или по другим причинам они избегают эксплицитно формулировать эту смысловую величину как тему произведения и открыто ориентировать на нее все описание, которое от этого проигрывает в ясности. Если подобная осторожность вызвана нежеланием "обед-

---

прямо декларируемой темой. Ни в том, ни в другом случае исследователь не освобождается от задачи свести многообразие наблюдаемых в тексте произведения "поверхностных" фактов к более простым элементам "глубинного уровня", то есть к теме. Если тема прямо декларирована, то суть работы состоит в демонстрации соответствия между ней и всеми элементами текста (эпизодами, репликами, сюжетными поворотами и т.п.). Если тема не дана исследователю заранее и даже представляется неуловимой, то постулируется некоторая гипотетическая фигура (научная фикция), являющаяся условным символом для соответствий между элементами произведения, выявляемых исследователем.

[2] Подобная вульгаризация понятия темы характерна для худших образцов школьного литературоведения, где есть тенденция подменять произведение некоторой социально-философской выжимкой из него. Это в значительной мере компрометирует понятие темы в глазах серьезных исследователей. Следует подчеркнуть, что понятие темы как записи на метаязыке не может нести ответственности за такую вульгаризацию.

нять" художественное произведение, сводя его к теме, то, как было показано выше, это недоразумение, основанное на смешении языка описания с описываемым объектом. Если же осторожность связана с опасением исследователя, что он не нашел адекватной формулировки темы, то следует заметить, что именно ее эксплицитное предъявление способствовало бы ее обсуждению и проверке. Поскольку общепризнано, что исследователь должен на каждом шаге своего изложения отдавать себе отчет в том, что, как и зачем он делает, постольку все его высказывания типа "А выражает Б" должны опираться, во-первых, на четкую формулировку Б (то есть темы), и во-вторых, на экспликацию понятия "выражает" (то есть правил соответствия).

Итак, первое требование, предъявляемое к описанию темы - э к с п л и ц и т н о с т ь ее формулировки. Это сразу ставит вопрос о том, на каком языке ее формулировать.

1.1.2. Поскольку тема понимается как высказывание на метаязыке, то естественно пожелать, чтобы были соблюдены требования, предъявляемые к метаязыкам. В частности, желательно, чтобы это был однозначный информационный язык, ибо (а) выражение на таком языке максимально удовлетворяло бы требованию эксплицитности; (б) в силу своей однозначности оно одинаково понималось бы исследователем и всеми его читателями; (в) формальный язык обеспечил бы удобство преобразований, в терминах которых должны демонстрироваться соответствия между темой и текстом; (г) наконец, самая форма записи способствовала бы четкому отделению темы как научной абстракции от реального текста. Однако такого метаязыка в поэтике пока что нет, и его следует считать скорее идеальной точкой отсчета для фактически используемых языков описания[3]. По-видимому, в роли метаязыка поэтики вполне успешно может выступать естественный язык, который по сравнению с образным языком искусства может считаться более или менее однозначным и общепонят-

[3] Заметим, однако, что в семиотических исследованиях по мифологии и по теории повествования (К.Леви-Стросс, А.Ж.Греймас, К.Бремон) предлагаются символические языки для записи соответствующих смыслов и структур (ср., например, [25]).

ным[4]. Действительно, большинство выявленных до сих пор тем сформулировано на естественном языке.

В пределах естественного языка возможны разные степени удаления от информационного языка и приближения к художественному. С одной стороны, можно выразить тему на естественном языке, придерживаясь строго рационального, логического способа выражения; например, тема новеллы о матроне из Эфеса формулируется как

(1) неверность и порочность женщин (см. [7, стр. 596]).

С другой стороны, можно воспользоваться и образными средствами, входящими в общеязыковой фонд. Так, тему ряда новелл Конан Дойла ("Пестрая лента", "Собак Баскервилей" и др.) можно сформулировать как

(2) волк в овечьей шкуре[5].

Такая образная формулировка темы может рассматриваться и использоваться в качестве краткой записи, "идеограммы", выражающей сразу целый набор смысловых признаков, который при желании можно сформулировать и в явном виде. Так, тему (2) можно выразить и более нейтральным (рациональным) языком:

(3) некто под видом покровительства или дружбы готовит убийство своего протеже.

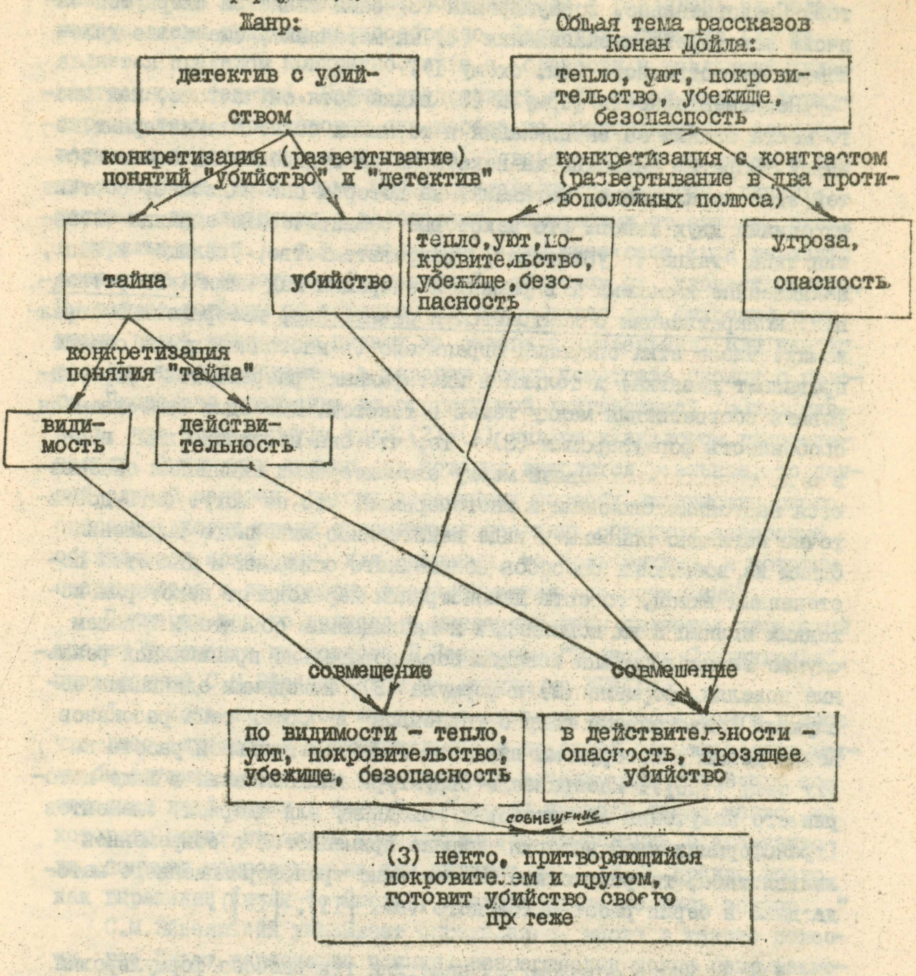
Заметим, что и эта формулировка не является последним шагом в направлении информационно-логической эксплицитности, а также элементарности используемых понятий. Она сама является своего рода художественным полуфабрикатом, так как построена по принципу контраста (покровительство - убийство). Контраст же - весьма распространенный прием художественной выразительности. В данном случае с его помощью достигнуто усиление момента "убийство", типичного для большинства детективных построений. Но формула (3) не содержит в явном виде указаний на этот контраст, хотя он явно важен для описания соответствующих сюже-

---

[4] Ср. распространенную трактовку художественной литературы как вторичной моделирующей системы, надстроенной над первичной - естественным языком.

[5] Образ, хотя и восходящий к литературе (басни Эзопа, Лафонтена, Крылова), но давно уже ставший достоянием повседневной речи.

Схема 1 = формула (1)



ПРИМЕЧАНИЕ: Пунктирной стрелкой на схеме обозначается "нулевое развертывание", то есть перенос некоторого элемента без изменений на следующий шаг порождения.

тов. Следовательно, формулировка (3) сама является свернутой записью некоторого высказывания (4) на метаязыке, еще более далеком от естественного (см. схему 1).

Неэлементарность формулы (3) видна хотя бы из того, как много места заняла ее экспликация в терминах более элементарных понятий. Обратим внимание на некоторые из существенных особенностей этой экспликации. Метаязык, на котором она написана, состоит из единиц двух типов. Это некоторые семантические единицы (понятия типа "тайна", "убийство", "покровительство, убежище" и т.п., заключенные на схеме 1 в рамки) и операции над ними (конкретизация, конкретизация с контрастом и совмещение, изображенные стрелками). Число этих операций ограничено (в настоящее время оно не превышает десятка) и только в их терминах "разрешается" формулировать соответствия между темой и текстом. Еще одна существенная особенность формулировки (3) - то, что она построена как в н в о д. Связи между элементарными единицами оказываются настолько сложными и многомерными, что не могут быть достаточно наглядно описаны в виде какого-либо линейного выражения. Одним из возможных способов нелинейного описания и является постепенный вывод, то есть демонстрация перехода от некоторых исходных единиц и их комбинаций к наблюдаемым объектам. В нашем случае за наблюдаемые объекты последовательно принимались реальные новеллы, формула (2) и формула (3); исходными единицами послужили "детективный жанр с убийством" и "общая тема рассказов Конан Дойла", которую мы взяли из нашей специальной работы на эту тему ([10]). Изображение структуры высказывания в виде истории его получения из некоторых исходных, или ядерных, элементов (трансформационной истории) широко применяется в современной лингвистике; теоретическое обоснование трансформационного метода дано в серии работ Н.Хомского (см. [11], [12]).

1.1.3. Таким образом, мы наметили три способа формулировки одной и той же темы в порядке возрастания их абстрактности и логической ясности: образное языковое выражение, определение в нейтральном ("деловом") стиле, нелинейная схема (вывод). По-видимому, логическая схема типа формулы (4) является пределом раз-

ложения темы на элементарные составляющие – разлагать на более мелкие атомы вряд ли целесообразно. Напротив, формула (2) не является пределом конкретности (т.е. близости к реальному художественному тексту). Можно представить себе такой способ формулировки темы, при котором она вообще не конструируется искусственно, а берется прямо из текста. Говоря так, мы не имеем в виду те случаи, когда тема прямо декларируется автором (плакат, реклама, произведения с резонерами, говорящими от автора, басни с моралью и т.п.), т.е. когда автор сам дает себе труд выразить свою тему на некотором "метаязыке", отличном от художественного. Мы сейчас говорим об обратном случае – когда для фиксации темы можно взять некоторую цитату из самого произведения, или некоторое сюжетное положение, в котором можно усмотреть сколок с целого. Продолжая сравнение со структурной лингвистикой, можно сказать, что если формулы типа (2)–(4) являются аналогом гипотетических, фиктивных единиц, из которых выводятся реальные, то данный случай подобен другому известному способу лингвистического описания: когда среди описываемых реальных объектов некоторые объявляются исходными, или ядерными, то есть такими, к которым свертываются и из которых развертываются все остальные[6].

Примером такого подхода к выявлению темы является известный анализ фрагмента из повести В.Некрасова "В окопах Сталинграда", проделанный С.М.Эйзенштейном на лекции во ВГИК'е.

"... Есть ли в этом материале эпизоды, которые несут в себе что-либо глубокое и содержательное и по своей осмысленности могли бы служить некоторым организующим началом для стройного построения всей сцены в целом?.. Я прошу указать такое место, из которого может исходить композиционное осмысление всего эпизода, понимая композицию не как наворот деталей, а прежде всего как выражение каких-то мыслей, проходящих через весь эпизод..."

С.М.Эйзенштейн указывает определенное место в тексте повести, где "идет нарастание паники, разрастается пожар разрушаемого города, кругом кромешный ад, и вдруг наперекор всему тихим голосом рядовой ординарец спрашивает: (5) Кушать будете?...

---

6 Так, предложения типа Сегодня весь день в Москве идет мокрый снег свертываются к исходным предложениям типа Идет снег, которые и сами относятся к числу реальных объектов, подлежащих описанию.

Обратим наше внимание на другую строку. (6) Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: – Буду... Под эту строчку вы свободно можете подставить другую, которая выразит ее глубокий сокровенный смысл: (7) Я еще не знаю, каким удастся отстоять город, но знаю, что отстоим... Вы получите законченный образ (8) неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью... Обе реплики, взятые вместе [(5), (6)] дают подлинную смысловую кульминацию в конфликтном развороте всего эпизода"[7].

Мы позволили себе эту длинную цитату, так как считаем полезным выделить в ходе исследовательской мысли С.М.Эйзенштейна ряд существенных моментов. Прежде всего, в качестве краткой записи темы эпизода берутся две реплики самих персонажей повести – (5), (6), т.е. применяется именно тот способ формулировки темы, который мы рассматриваем. Но этим исследователь не ограничивается. Все его рассуждения строятся как последовательные акты перевода с одного метаязыка на другой. Сначала текст анализируемого фрагмента свертывается к формулам (5) и (6), сумма которых затем переводится в формулу (7); формуле (7) придан внешний вид цитаты, хотя она таковой не является; это уже некоторый фиктивный объект, результат абстракции или, образно говоря, адаптации реальных цитат. Формула (7) позволяет далее перейти к формуле (8), где тема записана на метаязыке, уже не имеющем ничего общего с художественным текстом как таковым. Действительно, формула (8) – того же порядка, что и (3).

1.1.4. Таким образом, хотя все проиллюстрированные "метаязыки" для записи тем достаточно различны по степени конкретности, они связаны взаимными переходами. Возможность такого движения в обе стороны представляется принципиально важной. В зависимости от задач исследования и изложения может выбираться разная степень конкретности и "человечности" метаязыка. Но и при самой "человечной" и даже "художественной" формулировке темы исследователь обязан уметь перевести ее в более рациональные и эксплицитные термины (типа формул (3), (4), (8)).

---

[7] С.Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, том 4, М., 1966, стр. 690–692, 693. Нумерация формулировок, данная в скобках, принадлежит авторам статьи.

То, что характер описания определяется целями, на которые оно ориентировано, - известный принцип научной методологии. Какие цели может ставить перед собой описание художественного текста? По-видимому, оно может быть обращено к адресатам трех типов: (а) к другим ученым (научная работа с чисто исследовательскими целями), (б) к деятелям искусства, для которых оно может иметь прикладное значение (например, как научное "обоснование" для перекодировок данного текста на другие художественные языки - таких, как поэтический перевод, экранизация, инсценировка, пересказ и т.п.), (в) к широкой публике (популяризация содержания и образной структуры произведения - преподавание литературы, критика, предисловия и т.п.). Естественно, что в последнем случае, при обращении к неспециалистам, уместны более "теплые" и "человечные" способы обозначения темы (и это верно не только для формулировки темы, но и для остальных разделов описания). При обращении же к лицам, заинтересованным в исследованиях по поэтике профессионально, и в первую очередь, к самим специалистам по поэтике, желательна бо́льшая эксплицитность, вплоть до использования формул типа (4). Действительно, в этих случаях явно потребуется достаточная детальность как в выводе текста из темы, так и в формулировке правил соответствия, на основе которых строится этот вывод. Но эксплицитность вывода предполагает и эксплицитность исходных данных, т.е. темы. Так, формула (2) (волк в овечьей шкуре) вполне достаточна для предисловия к детскому изданию рассказов Конан Дойла, где хорошо дать понятие о теме с помощью емкого и лаконичного образа и вовсе не требуется, чтобы это понятие как-либо "работало". С другой стороны, если желательно проследить все приемы (контрасты, совмещения и т.п.), образующие в совокупности художественную структуру конандойловской новеллы, то придется обратиться к формуле (4), поскольку в ней в явном виде выписаны:

(а) те из приемов, которые неявно содержатся уже в формулах (2) и (3) и могут "дожиматься" (усиливаться, заостряться, повторяться) по мере дальнейшего движения от темы к тексту;

(б) те смысловые "атомы" ("тепло", "уют", "угроза, опасность", "убийство", "тайна" и т.п.), которые могут как по отдельности, так и в свободных сочетаниях друг с другом участвовать в подлежащих описанию художественных конструкциях.

66104
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АН СССР

Впрочем, предельная эксплицитность не всегда необходима даже в сугубо научных работах. Если центр тяжести исследования не лежит в области методологии и если технические аспекты описания не содержат особенно новаторских моментов, то тема может формулироваться и в достаточно свернутом виде - например, как (3), и даже как (2) или (5), (6). Конечно, это предполагает известную степень взаимопонимания между специалистами, т.е. общего владения некоторыми стандартными правилами свертывания и развертывания формул. Подчеркнем еще раз, что за любой более конкретной формулой должна стоять ее развертка в более элементарные (абстрактные) понятия, которые служат ей научным "обеспечением".

I.2. Смысловые разновидности тем.

До сих пор мы касались лишь вопроса о том, какую ф о р м у может иметь запись темы. Другой большой вопрос, возникающий в связи с понятием темы, - это вопрос о том, какими могут быть темы по с о д е р ж а н и ю, какого рода смысловые величины могут получать статус темы.

I.2.1. Во всех приведенных выше примерах в качестве тем фигурировали какие-то житейские коллизии или истины. По-видимому, эта разновидность тем является самой распространенной и к тому же наиболее удобной в обращении. Действительно, для темы типа (I) (неверность женщин) сравнительно просто устанавливаются возможные способы ее художественного варьирования; то есть более или менее ясно, в каких конкретных поступках может выразиться неверность женщин, какие способы поведения ей противоположны, каковы возможные градации неверности от ее минимальных до максимальных проявлений, какие предметы могут вовлекаться в развертывание этой темы и т.п.

Следует сказать, что подобного рода темы, то есть высказывания о действительности и об отношении к ней автора (условно: "темы первого рода"), - не единственная из возможных смысловых разновидностей темы. Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы и уровни произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте. Частным случаем такой интенции и является тема,

имеющая вид высказывания о действительности. Для ее реализации автор определенным образом комбинирует элементы действительности с тем, чтобы "доказать" тему посредством специфической художественной "логики". Возможен и другой случай, когда интенция направлена не столько на действительность, "жизнь", сколько на сами инструменты художественного творчества, например, на поэтический язык. Такого рода установка также может определять всю структуру художественного текста и тем самым претендовать на статус темы. Целенаправленная комбинация элементов имеет место и здесь, но это в первую очередь уже не элементы действительности, складывающиеся в ситуации, сюжеты и т.п., а языковые элементы. Далее, интенция (= тема) может быть направлена не только на язык, но и на другие инструменты творчества, например, на сюжетные конструкции и разного рода традиционные формулы, сложившиеся в литература. Тогда реализацией темы будет игра преимущественно на этих конструкциях и формулах. Одним словом, художник сам выбирает то, что должно послужить "действительностью" для его построений. В компетенцию исследователя не входит ограничивать ту область, где поэтика имеет право формулировать темы; напротив, аппарат этой науки (в данном случае - метаязык для описания тем) должен давать ему свободу в следовании за интенциями художников самого различного типа.

Вопрос о "темах второго рода" (т.е. темах, направленных на язык и другие поэтические орудия) и их соотношении с более привычными темами первого рода (ориентированными на действительность) достаточно сложен и пока еще мало разработан. Он находился в центре внимания ученых формальной школы, которые видели задачу исследования в выявлении "доминанты" ("конструктивного принципа"), определяющей строение художественного текста и в этом смысле соответствующей нашему понятию "тема".

В известной работе о "Шинели" Гоголя Б.М.Эйхенбаум пишет, что "рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет всю композицию "Шинели"", а также все языковые жесты авторской речи, образы персонажей, собственные имена, каламбуры, лирические отступления и другие детали словесной и сюжетной фактуры повести Гого-

ля ([13, стр. 306-326]). Исходным заданием, из которого Б.М. Эйхенбаум выводит все строение повести, оказываются не какие-либо содержательные (дидактические или сатирические) цели, а именно установка на соположение различных стилистических манер.

Аналогичным образом определяется "доминанта" в его же исследовании о поэзии Анны Ахматовой. Бросающаяся в глаза интимность, автобиографичность того своеобразного "дневника души", который являет поэзия Ахматовой, могла бы, вообще говоря, претендовать на статус темы первого рода; однако Б.М.Эйхенбаум считает эти "содержательные" мотивы вторичными, вытекающими из некоторой более общей доминанты. Такой доминантой поэзии Ахматовой он объявляет установку на "ощущение равновесия между стихом и словом", на "лаконизм и энергию выражения". Из этой установки (т.е. в наших терминах темы второго рода) выводятся такие особенности поэзии Ахматовой, как малая форма, разговорная интонация, речевая мимика (вокализм), ритмика, грамматическая редукция предложений (скупость на глаголы и прилагательные, предпочтение к наречиям), образная фактура ("равнодушие к метафоре") и т.д. ([14, стр. 75-147]). В этот же ряд Б.М.Эйхенбаумом включаются и типичные моменты лирического сюжета.

Ю.Н.Тынянов, говоря о конструктивном принципе поэзии Пастернака ([15, стр. 564-565]), отмечает, что для этого поэта характерна "тяга - взять на прицел слова вещь, как-то так повернуть слова и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски". Это задание, ориентированное на слова, на особое обращение с ними, явно относится к тому, что мы называем темами второго рода. Далее Ю.Н.Тынянов, подобно Б.М.Эйхенбауму, предлагает лирические сюжеты считать производными от этой языковой установки. Он задается вопросом о том, какие сюжетные положения "приводят в столкновение стих и вещь". "Это, во-первых, самое блуждание, самое рождение стиха среди вещей... Слово смешалось с ливнем... Стих переплелся с окружающим ландшафтом... И в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом, "и мартовская ночь и автор" идут рядом, смещаясь вправо по квадрату "трехъярусным гекзаметром", - в результате вещь начинает

оживать..." Во-вторых, этому эффекту служит мотив детства, детской комнаты, позволяющий "броситься в вещь и разбудить ее", мотив болезни и особой зрительной перспективы, характерной для больного, и другие типичные для Пастернака картины, ракурсы и положения.

Этот небольшой экскурс в историю поэтики был необходим, так как характерный для русских формалистов интерес к деформации поэтических орудий, в первую очередь языка, является традицией, живой и поныне. Важность этой проблемы столь очевидна, что некоторые исследователи вообще склонны считать ее единственно существенной при описании семантики поэтического текста. При этом они преуменьшают значение или вообще отрицают существование тем первого рода; а поскольку установку на деформацию поэтических средств не принято рассматривать как тему, то понятие темы вообще выбрасывается из научного обихода. Но задачей нашей статьи является как раз обратное – реабилитация понятия темы, восстановление его в научных правах и обсуждение его различных аспектов. Поэтому посмотрим, как предлагаемая здесь трактовка темы соотносится с теми идеями Б.М.Эйхенбаума и Ю.Н.Тынянова, о которых только что говорилось.

Во-первых, эти взгляды ученых формальной школы легко переводимы в термины того операционного понимания темы, которое было предложено в п. 1.0. В самом деле, в их рассуждениях можно отчетливо различить "вход" (доминанту, конструктивный принцип) и "выход" (типичные для данной группы текстов особенности сюжета, ритмики, поэтического синтаксиса, фонетики и т.п.). Входные данные формулируются исследователем эксплицитно. ("Мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения" ([14, стр. 106])). При этом в качестве доминанты выдвигается определенное отношение к языку, что соответствует известному тезису формалистов об "установке на выражение" как основном принципе искусства, – с вытекающими отсюда позитивными и негативными последствиями. Разрабатывая сегодня научное понятие темы, нельзя пройти мимо того, что значительный круг тем (в нашей терминологии – темы второго рода) был открыт и введен в

научный обиход поэтики работами ученых формальной школы. Негативная же сторона состояла, по-видимому, в том, что формалисты, загипнотизированные лозунгом "установка на выражение", были склонны игнорировать более традиционные "содержательные" темы (в нашей терминологии – темы первого рода).

Представляется, что оба рода тем должны занять место в общетеоретическом аппарате поэтики. Что же касается конкретных случаев, то о них заранее можно утверждать лишь одно: представимость описания в виде перехода от некоторых исходных данных (тема) к производным (текст). Вопрос о том, что представляют собой эти исходные данные – "установку на содержание", "установку на выражение" или некоторую комбинацию этих установок – этот вопрос должен решаться эмпирически в каждом отдельном случае[8].

1.2.2. Еще один важный вопрос, часто возникающий в связи с понятием темы – это проблема однозначности-многозначности художественного текста. Во-первых, общепризнанная многозначность художественного текста, по видимости, противоречит утверждению о сводимости текста к единой теме. Во-вторых, понятие темы приходит в видимое противоречие и с тем фактом, что одно и то же произведение воспринимается по-разному в зависимости от семантического кода, которым пользуется читатель. Этот код, естественно, меняется в зависимости от исторического, географического и культурного контекста, а также от субъективно-психологических факторов. На фоне такого плюрализма понятие темы предстает как нечто догматически-неподвижное и одномерное.

1.2.2.1. Начнем со второго, условившись, что под р а з н ы м и в о с п р и я т и я м и, или прочтениями, одного текста мы будем понимать восприятия, существующие в сознании разных чита-

---

[8] Заметим, что формалисты нередко удовлетворялись достаточно расплывчатыми формулировками "доминант" изучавшихся ими литературных явлений. Возможно, что попытка дать полностью адекватную характеристику установок, определяющих структуру "Шинели", стихов Ахматовой и Пастернака и т.д., привела бы как раз к некой содержательной формуле (теме первого рода). Иначе говоря, "установка на выражение" и "установка на содержание" поменялись бы местами, так что именно последняя оказалась бы более "глубинной". Ср. опыты выявления инвариантных тем первого рода для стихов Ахматовой и Пастернака в [16] и [17]: о Пастернаке см. также далее в настоящей статье, стр. 48 и сл.

телей (носителей разных кодов). Напротив, те случаи, когда различные интерпретации одного текста предстают перед читателем одновременно (так или иначе взаимодействуя друг с другом), мы будем рассматривать как м н о г о з н а ч н о с т ь, речь о которой пойдет ниже (см. также сноску 15).

А. Очевидно, что гамма разных восприятий одного и того же текста в принципе бесконечна. Различия между восприятиями бывают очень велики: по свидетельству Н.И.Конрада, в эпоху буржуазной революции в Японии переводные романы А.Дюма-отца воспринимались как бунтарские, тираноборческие, а "Гамлет" Шекспира был переделан как повесть о привидении (юреи-моногатари) [18, стр. 65]. В.М.Алексеев пишет: "Мне довелось быть в Пекинской опере с одним знакомым европейцем. Он не выдержал "мучений" и ушел, назвав всю оперу "кошачьим концертом". На этот "комплимент" китайцы отвечают вполне аналогичным, называя европейскую манеру пения "коровьим ревом" и "рычаньем тигра"... Я постарался добросовестно воспроизвести "Любви все возрасты покорны..." Китайцы вообще очень выдержанный народ, и по лицу китайца нелегко угадать, какое производишь впечатление. Но тут был эффект поразительный: мои слушатели чуть не попадали под стол, лица их были красны, и, задыхаясь, они только и могли выговорить "тигр, бык..." [19, стр. 250].

По остроумному наблюдению В.Шкловского, в 20-е годы нашего века в полуколониальных странах Востока любые западные фильмы воспринимались как развенчание белого колонизатора, поскольку в них белый человек резко отличался от того полубожественного "сахиба", каким он представал перед колониальными народами.

Различия в интерпретации одного текста могут быть и довольно малыми: так, одному из авторов настоящей статьи было справедливо указано, что в его анализе новеллы о матроне из Эфеса [7] не учтен один из признаков склепа, - а именно, его подземное местоположение, относящее его (в глазах древнеримского читателя) к сфере влияния подземных божеств. В данном случае автор описания стремился зафиксировать свое собственное "современное" читательское восприятие знаменитой новеллы, которое заведомо не является единственным. В частности, оно отлично от прочтения новеллы

античным человеком. Однако, если в соответствии с этим сделать два варианта описания и сравнить их, то различия окажутся довольно незначительными. Мотив святотатства (измена у неостывшего трупа мужа) присутствует в обеих версиях, современной и античной. В древней версии он лишь более сильно подчеркнут: наличие еще одного священного объекта (подземных божеств) придает святотатству еще одно измерение, неактуальное для современного читателя.

Вообще, один из характернейших типов несовпадения интерпретаций - это различие между точкой зрения современников автора, в которую входит учет литературного и общественного фона, и точкой зрения "потомства", которое может об этом фоне ничего не знать[9]. В первом случае важным элементом описания должны будут стать разного рода "минус-приемы"[10] и вообще "минус-компоненты" произведения, во втором случае они могут свестись к нулю[11].

F. Если рассматривать художественный текст как знак, т.е. отношение между содержанием и выражением, то в свете сказанного выше следует признать, что один и тот же текст, воспринимаемый по-разному, это, в сущности, множество различных знаков, у которых полностью совпадает только план выражения. Это тем более важно с точки зрения формулировки темы, поскольку тема фиксирует именно план содержания. Иначе говоря, вопрос "Одна тема или много тем?" решается в этом аспекте так: "У каждого прочтения своя тема". Можно, конечно, поставить перед собой задачу охватить одним описанием (и, возможно, даже одной формулировкой темы) все существующие, а в идеале также и все возможные прочтения данного художественного текста. По крайней мере,

---

9 Особый вопрос - дифференциация внутри "потомства" (возможность модернизированной интерпретации, ее степень, индивидуальные отклонения и т.д.).

10 Этот удачный термин введен Ю.М.Лотманом [1, стр. 121-122].

11 Однако если и в этом случае художественный текст не умирает и продолжает восприниматься, то это убеждает в неправомерности сведения его к одним лишь "минус-приемам", как это делает, например, Ю.М.Лотман в отношении лирики Пушкина 30-х годов [1, стр. 121].

в некоторых случаях подобная задача явно утопична: так, описывая структуру романов Дюма, едва ли возможно учесть все их интерпретации, включая те, о которых сообщает Н.И.Конрад. Да и вряд ли кто-нибудь станет этого требовать. Противоположная крайность - когда исследователь рассматривает в качестве подлежащего описанию текста одно индивидуальное его восприятие, например, свое собственное. Это представляется более реальным. Правда, подобная ориентация исследователя на описание собственного читательского "идиолекта"[12] может вызвать упреки в неправомерном упрощении задачи и выхолащивании специфики искусства, которая, по мнению многих, как раз и состоит в потенциальной множественности восприятий. Однако очевидно, что научное описание множества различных восприятий одного текста, равно как и научное описание одного восприятия, требует некоторого технического аппарата (фрагментом которого является, в частности понятие темы, рассматриваемое в настоящей статье). Представляется, что подобный аппарат, или метаязык, для моделирования множественного восприятия должен в том или ином виде включать аппарат для описания единичного восприятия, и потому вряд ли может быть построен раньше него. И действительно, в современной поэтике пока совершенно не разработаны метаязыки для фиксации множественного восприятия, но зато появляется все больше опытов описания, основанного на единичном толковании художественного текста. Большинство новейших идей в области поэтики возникло именно на этом пути. Поэтому задачу описания отдельного читательского "идиолекта" и выработки соответствующих инструментов едва ли следует a priori считать тривиальной.

В. К тому же не следует преувеличивать "неповторимость" отдельных читательских прочтений. Множество фактов свидетельствует о значительной общности между ними, об универсальности психологических законов, управляющих художественным восприятием.

[12] Понятие "идиолект", т.е. диалект одного человека применено здесь по аналогии с лингвистикой, где в качестве моделируемого языка, например, русского, разрешается использовать язык одного носителя, в роли которого часто выступает сам исследователь.

Общеизвестно, что одна и те же места комического фильма неизменно вызывают смех у зрителей в разных залах, странах и частях света. Очевидно, что если и существуют различные зрительские восприятия, то их число на много порядков меньше, чем количество зрителей. Древнегреческие анекдоты из сборника "Филогелос" и сейчас живы как юмор, нередко первоклассный. По-видимому, восприятие смешного более или менее одинаково как в синхроническом срезе (пример с кино), так и в диахронии (пример с античным анекдотом)[13]. Естественно предположить, что комические приемы, как и принципы художественной выразительности вообще, базируются на некоторых психологических универсалиях (которые, впрочем, поэтикой изучены еще недостаточно). Не случайно мы находим одни и те же способы художественной организации материала (контрасты, повторы, совмещения, золотое сечение и т.п.) в произведениях всех жанров, эпох и родов искусства. Даже в тех случаях, когда налицо различные интерпретации одного текста (ср. выше об античном и современном прочтении "Матроны из Эфеса"), у них нередко оказывается очень большая общая часть - настолько большая, что можно говорить о некотором "усредненном" восприятии, о "среднем" читателе.

Итак, "неповторимость" индивидуальных прочтений художественного текста весьма относительна. Ее ограничивают, прежде всего, такие факторы, как постоянство законов восприятия и культурная общность, связывающая читателей. Помимо этих "читательских" факторов есть и еще одно ограничение, налагаемое самим текстом.

Г. Конечно, каждый читатель волен воспринимать текст как ему угодно и вчитывать в него любые смысловые оттенки в соответствии со своими вкусами, и описательная поэтика не вправе его поучать. Но поскольку она интересуется, прежде всего, структурой данного

---

[13] Конечно, здесь предполагается известная культурная общность ("европейская", или "средиземноморская", культура в широком смысле). Между далекими культурами возможны большие расхождения: см. пример В.М.Алексеева о китайском восприятии европейской оперы как комического. Заметим, что и в этом случае различие может лежать не в сфере основных законов восприятия, а в области отношения к конкретным реалиям (как, например, громкий голос).

текста, то в основу описания не может лечь такое восприятие, которое заведомо проходит мимо множества деталей и сторон этого текста.

По-видимому, примером такого "неполного" прочтения текста и может считаться трактовка романов Дюма в Японии 60-х годов прошлого века, при котором галантные похождения и придворные интриги, заполняющие эти романы, остаются необъяснимыми, т.е. по сути дела могли бы быть опущены в переводе без всякого ущерба для данной интерпретации. Столь же "неполным" и потому непригодным для интересующих нас целей следовало бы признать, например, восприятие такого читателя, который у Т.Манна и Достоевского игнорировал бы все философские, этические и богословские рассуждения, у Хемингуэя - все сцены боя быков, рыбной ловли и выпивки, а при чтении стихов Хлебникова отбрасывал бы все то, что не укладывается в рамки "здравого смысла". Иначе говоря, поскольку под темой подразумевается краткая запись соответствия между в с е м и разнообразными элементами текста, то исходным материалом для ее обнаружения может служить лишь такое читательское восприятие текста, которое реагирует на достаточно большое количество различных элементов этого текста.

Таким образом, далеко не любые читательские восприятия могут претендовать на роль "идиолектов", заслуживающих научного описания; последние же часто имеют между собой так много общего, что допускают "усреднение". Поэтому поставленная выше задача описывать за один раз лишь одно прочтение художественного текста, например, индивидуальное или "среднее" для некоторой группы читателей - должна быть признана научно осмысленной[14].

I.2.2.2. Рассмотрим теперь понятие темы в свете многозначности текста, т.е. наличия у него нескольких одновременных сми-

[14] Этим мы не хотим зачеркнуть проблему так называемых великих произведений искусства, отличительной чертой которых является богатство их существующих и потенциальных прочтений (ср. "Гамлета"). Вопрос о том, какие свойства текста и темы обеспечивают эту множественность интерпретаций, бесспорно важен, но это вопрос уже следующего порядка сложности.

слов, или интерпретаций[15].

А. Мы полагаем, что многозначность, как и рассмотренная выше множественность восприятий, не противоречит излагаемым здесь представлениям о теме. Конститутивным свойством темы мы считаем ее способность служить исходной формулой для преобразований, дающих в конечном счете художественный текст. Но такое понимание темы никак не предрешает вопроса о степени ее сложности. Если в тексте наблюдается многозначность, т.е. сосуществование и "мерцание" (см. сноску 15) нескольких различных смыслов, то ничто не мешает уже в формулировке темы задать все эти смыслы, а также характер взаимодействия между ними. Так, если в каком-то художественном тексте явным образом проводятся две несводимые друг с другом мысли – А и Б, воспринимаемые одновременно с вытекающим отсюда "мерцанием", то все три существенных элемента – А, Б и эффект "мерцания" – вполне могут быть и должны быть отражены в формулировке темы. Запись на метаязыке не обязана быть одночленной; поэтому фраза вида "А + Б" вполне допустима (ср. [10]). Вообще метаязык тем должен предоставлять средства для записи любого содержания. В принципе можно представить себе и нелинейные формулировки тем – например, в виде схем (ср. схему 1), таблиц, многомерных матриц и т.д.

---

[15] Различие между множественностью прочтений (у разных читателей, в условиях разных культур и т.д.) и многозначностью (одновременное восприятие нескольких значений) четко проведено Ю.М. Лотманом. Он противопоставляет восприятие нехудожественных текстов (культовых, конспиративных и т.п.) читателями разного уровня посвященности восприятию многозначных художественных текстов одним читателем. В первом случае "один и тот же текст мог содержать тайное (конспиративное) значение для посвященного и несокровенное – для профана ... Текст для профана содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть. Итак, текст в отношении к данному читателю несет лишь одно значение". Во втором случае, т.е. в художественном произведении "все значения не отменяют друг друга, воспроизводя последовательное погружение непосвященного в тайный смысл, а присутствуют одновременно, создавая игровой эффект... Игровой эффект состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а мерцают... С этим же связан известный феномен, согласно которому при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается непереведенный остаток – та светхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте" [20; стр. 139, 141].

Что касается правомерности и целесообразности введения в исходную запись элементов типа "мерцание", то об этом следует сказать несколько подробнее. Поскольку этот эффект присутствует в восприятии, то он должен быть отражен и в описании, т.е. либо в теме, либо в процедуре вывода "тема - текст". Далее, если он пронизывает весь текст, т.е. проявляется на разных уровнях текста, в больших и малых его компонентах, то, по-видимому, его следует считать одним из наиболее общих инвариантных свойств ("доминант") этого текста. Но в таком случае желательно дать установку на такой эффект на достаточно раннем этапе вывода, т.е. в самой теме или на одном из первых шагов по ее развертыванию в текст.

Можно привести и еще один аргумент в пользу того, чтобы задавать "мерцание" различных смыслов уже на глубинном уровне. Очевидно, что этот эффект не является универсальным свойством искусства вообще. Многие художественные тексты обходятся без него. Иначе говоря, "мерцание" - не синоним художественности, а черта конкретных произведений, причем черта, диктуемая не просто требованиями выразительности, но, если угодно, определенным взглядом на вещи; другими словами, это величина семантическая. Но все, относящееся к смыслу, лежит в области темы и должно учитываться в ее записи.

Если согласиться вводить различные, одновременно воспринимаемые смыслы и установку на определенную игру этих смыслов в формулировку темы, то (в счастливом случае) не должно получиться того "непереведенного остатка", о котором говорит Ю.М.Лотман[16]. Разумеется, обогатив тему элементом "игра", исследова-

---

[16] Заметим, что при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык, о которой говорит Ю.М.Лотман (см. сноску 15), игровой эффект действительно пропадает (не будет воспринят читателем). Но при свертывании текста к теме, которое предлагается в настоящей статье в качестве части процедуры описания, он, как мы только что видели, может быть удержан. Это и есть то различие, о котором мы говорили в начале статьи: тема - не дайджест для читателя, а краткая запись важнейших инвариантов текста, занимающая определенное место (исходное) в научном описании определенного типа (вывод "тема - текст").

тель не может считать, что он тем самым полностью разделался с этим феноменом; напротив, раз элемент "игра" фигурирует среди исходных данных, это значит, что он будет исходным символом цепочки преобразований, обеспечивающей воплощение обозначаемого им свойства в художественный текст.

Б. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно рассматривать различные смысловые варианты многозначности (игровых эффектов) и различные способы их выразительной (формальной) реализации в тексте. В частности, среди смысловых вариантов напрашиваются такие как а) контраст преимущественно риторического характера ("анти-мысль" привлекается в основном для оттенения "главной мысли": ср. анти-тему "опасность", возникающую в рассказах Конан Дойла по контрасту с темой "уют", см. выше); б) "амбивалентность" (обе противоположных мысли дороги автору в равной степени; ср. "Легкое дыхание" Бунина в трактовке Л.С.Выготского [21] или "Дон-Кихота", где равно осмеиваются рыцарство и буржуазная прозаичность); в) более сложные смысловые соотношения между одновременно выражаемыми мыслями, не сводимые к элементарному контрасту. Способы формальной реализации игровых эффектов также весьма разнообразны и по сути дела относятся к области приемов выразительности (см. ниже). Представляется, что наиболее общих типов распределения смысловых составляющих сложной темы по различным компонентам текста - два. 1) Каждой из составляющих темы отводится особый уровень или компонент текста: так, в "Легком дыхании" (по Выготскому) идея "мутная волна житейской пошлости" выражена фабулой, т.е. событийным аспектом повествования, а противоположная ей идея "легкого дыхания", преодолевающего эту низкую стихию - принципами организации этого событийного материала, т.е. композицией сюжета, построением фраз и т.п.; в "полифонических" романах Достоевского (по М.М.Бахтину) различные и равноправные точки зрения на изображаемое закреплены за разными персонажами [22]. 2) Все составляющие в большей или меньшей степени одновременно пронизывают различные уровни и компоненты текста; примером могут служить но-

веллы Конан Дойла, где оба полюса темы "уют" и "опасность" – проводятся во множестве сюжетных положений, персонажей, предметов и т.п. [10].

В. В связи с проблемой действительной или мнимой многозначности художественного текста отметим, что тема, по-видимому, должна рассматриваться как наиболее общая формулировка смысловой или какой-то иной "доминанты" этого текста (настолько общая, что дальнейшее ее обобщение привело бы уже к потере информации, т.е. к потере "пути назад" от темы к тексту). Если исследователь по той или иной причине не выделяет этого "главного" инварианта, то он может усмотреть "поливалентность" и множественность смыслов там, где на самом деле имеет место либо ряд частных подтем одной более абстрактной темы, либо даже проведение одной и той же темы, но в разных предметах и с помощью разных приемов[17].

Итак, множественность прочтений и смыслов художественного текста не противоречит тому предлагаемому здесь методу его описания, который опирается на понятие "тема".

I.3. "Тема" = "Текст" минус "Приемы".

I.3.I. Смысловая структура художественного текста неоднократно исследовалась как в общем виде, так и на конкретных примерах. Ее изучение стало особенно интенсивным в последнее время в связи с проникновением в поэтику структурных и семиотических методов. В терминах предлагаемой в настоящей статье схемы "тема – текст" можно сказать, что исследователи сосредоточивают свое внимание скорее на самой теме, чем на соответствиях между ней и текстом. Так, например, выделяемые в работах [1], [2] оппозиции типа "Гений – Толпа" или "Небо, Прекрасная Дама, Природа, Поэт – Люди" явно относятся к сфере темы. Что же

[17] Имея это в виду, можно было бы попытаться переформулировать наблюдения и идеи, содержащиеся в интересных работах [23, стр. 232–236] и [24, стр. 173–188]. В частности, в стихотворении Фета "Ярким солнцем в лесу пламенеет костер" можно было бы видеть не "четыре ступени смысла" и тем более не "бесконечность" смыслов [23, стр. 236], а проведение одной и той же темы в разных измерениях.

касается соответствий между этими смысловыми элементами и реальным поэтическим текстом, то им обычно уделяется меньше внимания, чем выявлению самих смысловых элементов и их соотношений. По-видимому, молчаливо предполагается, что эти соответствия достаточно элементарны, прозрачны и носят, так сказать, словарный характер, то есть строятся по схеме: "элемент темы – элемент текста".

Однако, если ограничиться констатацией подобных прямых соответствий, то многие элементы и черты текста окажутся необъясненными. Соотношение между темой и текстом часто бывает причудливым, "зигзагообразным", не сводится к непосредственной подстановке слов и образов на место единиц смысловой записи. В частности, важным промежуточным звеном, вернее, целым уровнем, находящимся между темой как системой релевантных смысловых оппозиций и текстом как линейной конструкцией, реализующей эти оппозиции с учетом довольно многочисленных требований выразительности, экономности и естественности, является сюжет[18]. Все упомянутые требования (а не только сами смысловые оппозиции и словарные соответствия между ними и определенными элементами текста – словами, атрибутами, предикатами и т.п.) должны быть предметом пристального внимания исследователей. Ведь именно действию этих требований художественный текст обязан тем, что в нем тема предстает не в явном, "голом", а в достаточно зашифрованном виде, что и создает у читателя иллюзию живой жизни, "нерасторжимой" реальности. Но перед исследователем (в отличие от читателя) стоит задача дешифровки текста с целью извлечения темы. Всякая дешифровка требует владения либо ключом, либо общими правилами (де)кодирования. Применительно к художественной литературе одним из возможных способов описания кода, или, что то же самое, правил соответствия между темами и текстами, является система приемов выразительности, намеченная в теоретических работах С.М.Эйзен-

[18] По-видимому, именно это имеет в виду Греймас, который в своей семиотической теории повествования проводит различие между статической "таксономической моделью" (системой смысловых оппозиций) и ее линейной развертной ("динамической репрезентацией"), получаемой в результате специальной операции ("нарративизации") [25, стр. 160–165].

штейна. Рассмотрение приемов выразительности как таковых выходит за рамки задач данной статьи (см. [4]). Здесь нас интересует только их соотношение с темой, а именно, их роль в определении понятия темы и в процессе обнаружения исследователем темы конкретного текста.

Приемы выразительности – это по сути дела способы варьирования темы, которая благодаря их действию развертывается в некий длящийся процесс и принимает множество различных обликов. Соответственно, тема – это тот инвариант, вариациями которого является все в произведении, но который сам не может быть представлен как вариант более абстрактного инварианта. Поэтому при обнаружении темы исследователь может руководствоваться принципом вычитания известных ему приемов из текста. Т е м а е с т ь т е к с т м и н у с п р и е м ы.

1.3.2. Процесс вычитания приемов из текста можно показать на простом примере. В качестве текста возьмем два эпизода из "Мещанина во дворянстве" Мольера, из которых один посвящен взаимоотношениям Журдена со второстепенным персонажем (портным), а другой – отношениям с графом Дорантом, одним из главных действующих лиц. Вычитаться будет прием "проведение одной темы через разные конкретные ситуации" (а именно, через эпизоды (9) и (10)).

(9) Отношения с портным. Ж у р д е н. А это что же? Цветочки-то у вас получились перевернутыми. – П о р т н о й. Так сейчас носят все благородные люди... Ж у р д е н. Эге-ге, господин портной, а ведь материал-то на вас от моего камзола. П о р т н о й. Мне, изволите видеть, так понравилась материя, что я и себе выкроил на кафтан.

(10) Отношения с Дорантом. (Журден ухаживающий за маркизой, посылает ей через Доранта бриллиант, который Дорант, сам ухаживающий за маркизой, дарит ей от своего имени. Приведя маркизу в гости к Журдену, он ухаживает за ней в его присутствии. Журден хочет завести с маркизой разговор о подарке) Д о р а н т (тихо Журдену). Что вы, боже вас сохрани! Это было бы неучтиво. Если вы желаете походить на вполне светского человека, то, наоборот, сделайте вид, будто это не вы ей подарили.

Чтобы вычесть из двух эпизодов прием проведения через разное, надо постараться увидеть в них максимум общего, то есть отбросив р а з н о е, рассказать их оба в одних и тех же словах

как можно подробнее. Наложив (9) на (10), получаем

(11) Партнер Журдена (портной, аристократ) получает от него ценность (материал, бриллиант), обязуясь обратить ее в другую ценность - атрибут дворянского достоинства (камзол, общество маркизы), предназначаемую Журдену. Партнер присваивает эту ценность (шьет себе кафтан, завоевывает благосклонность маркизы) и нагло является с ней в дом к Журдену (в кафтане, с маркизой), а Журдену оставляет "дефектные" ценности (испорченный камзол, видимость романа с маркизой). Попытку Журдена заявить свои права (на качество пошива и материал, на бриллиант) партнер отводит, играя на дворянских претензиях Журдена (ссылается на моду, хвалит вкус Журдена в выборе материала, указывает на этикет).

Два эпизода мы свели к единому, более абстрактному сюжету, "архиэпизоду". Этим мы как бы сократили для дальнейшего анализа текст пьесы. Полученный архиэпизод (11) можно считать темой эпизодов (9) и (10). Поступая таким образом и далее, то есть последовательно сокращая текст путем вычитания из него приемов (благодаря которым один и тот же тематический мотив предстает в тексте в разных видах и вариациях), можно надеяться в конце концов дойти до самой абстрактной фигуры, которая и будет темой всего текста.

Этот пример занял довольно много места - главным образом потому, что потребовалось пространное цитирование материала, исходящего в "условия задачи". Сам анализ, напротив, был довольно элементарен. В следующем примере соотношение будет обратным: неполная строчка из "Метаморфоз" Овидия

(12) inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo (X, 44) "и ты, Сизиф, сел на свой камень" (заслушавшись пения Орфея)

представляет собой довольно изысканную комбинацию приемов, вычитание которых может быть произведено в несколько шагов. На первый взгляд, может показаться, что сама эта лаконичная фраза равняется своей теме, то есть, не сводима ни к чему более простому. Посмотрим, однако, нельзя ли отнести какие-либо ее детали за счет приемов? Так, в обозначаемом ею "микросюжете" по сути дела дважды фигурирует камень: сначала как всем известный хрестоматийный сизифов камень (это дано в виде краткой местоименной отсылки - tuo saxo), а затем - как сиденье. Если некоторый предмет появляется в художественной конструкции дважды, то можно предположить, что применен один из двух приемов: а) повтор одной

и той же ситуации (с целью ее подчеркивания) или б) разновременное совмещение двух функций (в частности, противоположных) в одном предмете. Частный случай (б) - распространенная сюжетная конструкция: некий предмет играет ключевую роль сначала в одной ситуации, а затем в другой, противоположной ей[19]. По-видимому, в интересующем нас примере использован именно этот последний прием: "сел на камень" - это явно не повторенное "катил камень", а нечто противоположное (камень сначала как инструмент и символ работы, а затем - безделья). Вычтя этот прием, получим следующую гипотетическую ситуацию:

(I3) Сизиф, кативший камень, услышав пение Орфея, перестает катить камень и располагается на отдых (например, улегшись на траве, сев на пень или на другой камень и т.п.).

В (I3) можно усмотреть, а затем и вычесть, еще один прием - контраст между начальным и конечным состояниями. Ведь "расположиться на отдых" - это нечто большее, чем просто "прекратить работу"; если прекращение работы есть просто отрицание работы, то "отдых" - это ее противоположность. Мы особенно ясно видим присутствие этого приема, сопоставляя данный стих с соседними, где работа тоже прекращается, но об отдыхе ничего не говорится (stetitque Ixionis orbis "остановилось колесо Иксиона", nec Tantalus undam Captavit refugam " и Тантал не ловил больше убегающую воду" и др.). Итак, вычтя из (I3) этот полярный контраст, получим

(I4) Сизиф, услышав пение Орфея, перестает катить камень.

---

19 Так, в сказке братьев Гримм "Храбрый портняжка" р о г единорога сначала устрашает всех, а затем способствует поимке зверя (воткнувшись в дерево); в "Матроне из Эфеса" с к л е п служит сначала прибежищем аскезы, а затем любви; в державинском Где стол был яств, там гроб стоит с т о л символизирует сначала пиры, а затем смерть и т.д. Контраст между начальным и конечным состояниями, будучи проведен через один и тот же предмет, тем самым усиливается: тождество предмета подчеркивает противоположность двух состояний (ср. неоднократные наблюдения над подобными эффектами преимущественно на материале поэтического языка в [I]).

Можно ли из этой формулировки вычесть еще какой-нибудь прием? Существует прием развертывания (конкретизации), - простейший из приемов, состоящий в замене более или менее абстрактной идеи ее конкретным воплощением, "наглядным примером". Какую идею иллюстрирует ситуация (14)? Ответив на этот вопрос, мы тем самым вычли бы из (11) прием развертывания, или конкретизации[20].

С одной стороны, Сизиф, переставший под воздействием пения Орфея катить камень, - это образ, выражающий повышенный интерес слушателя к пению: пение Орфея, привлекая к себе всеобщее внимание, приостанавливает всякую деятельность и движение. Иными словами, этот образ говорит: п е н и е О р ф е я - о ч е н ь х о р о ш е е п е н и е. С другой стороны, существенно, что перед нами не обычный слушатель, а Сизиф. Прекращение "сизифова труда" - явное н а р у ш е н и е з а к о н о в п р и р о д ы, так как это труд хрестоматийно-безостановочный, навечно закрепленный за данным персонажем. Нарушение же законов природы есть, очевидно, ч у д о. Иначе говоря, вычтя из (14) прием развертывания, мы получим:

(15) Пение Орфея привлекает внимание и приостанавливает деятельность, нарушая при этом законы природы.

Вычтя прием развертывания еще один раз ("привлечение внимания и приостановка деятельности" ⟶ "хорошее пение"; "нарушение законов природы" ⟶ "чудо"), получим (16)

(16) Чудесно-хорошее пение Орфея.

Является ли (16) окончательной формулировкой темы, или мы

---

[20] Вычитание этого простейшего приема - операция, хорошо знакомая литературоведам всех направлений, в том числе и тем, которые отвергают понятие приема и далеки от развиваемой в настоящей статье концепции. Действительно, утверждая, что такой-то эпизод или образ в ы р а ж а е т (в о п л о щ а е т) то-то, литературовед стихийно вычитает прием развертывания. Что касается других рассматриваемых здесь приемов, то с ними дело обстоит сложнее: контраст часто констатируется, но никто не решается вычитать его, так как это логически приводит к получению гипотетического, "обедненного" текста. Вычитание же совмещения производится и того реже, так как оно приводит к расчленению цельных предметов.

упустили еще какой-нибудь прием, который следовало бы вычесть, чтобы придать теме еще более абстрактный вид? Например, в (I4) и (I5), вообще говоря, можно усмотреть прием контраста. В самом деле: Сизиф, фигурирующий в (I4), - символ вечной, безостановочной работы; то есть полярная противоположность прекращению деятельности; нарушение законов природы в (I5) - также парадокс. Если вычесть этот контраст, например, из (I5), то есть, убрать элемент "закон природы" (считая, что он введен для того, чтобы контрастом оттенить элемент "прекращения работы"), то останется

(I7) Пение Орфея привлекает внимание и приостанавливает деятельность

или, по вычитании развертывания (как и при переходе от (I5) к (I6)),

(I8) Хорошее пение Орфея.

Сравнив (I8) с (I6), увидим, что из темы оказался устраненным элемент "чудесного", который мы полностью отнесли за счет действия приема контраста. Что же следует считать темой фрагмента (I2): (I6) или (I8)? Оставаясь в пределах самого фрагмента (I2), мы, очевидно, не сможем сказать, какой выбор правильнее. Не поможет в этом отношении и более широкий контекст, где остальные мученики Аида (Тантал, Иксион, Данаиды) одновременно с Сизифом приостанавливают свой извечный труд. Если проделать над ними ту же операцию вычитания приемов (в том числе приема "проведение через разное", как это делалось в случае с комедией Мольера), то в конечном счете получатся те же две формулы, и темой по-прежнему можно будет счесть как "хорошее пение", так и "чудесно-хорошее пение". Лишь обратившись к контексту эпического творчества Овидия в целом, где речь уже будет идти не о пении, а о самых разных способах воздействия на мир (потоп, всемирный пожар, мороз, деятельность богов, превращающих одни предметы в другие и т.п.), можно обнаружить, что поэта интересуют не всякие воздействия, а в точности те, которые приводят к чудесным изменениям и сдвигам в природе, к нарушению ее непреложных законов (рыба перестает плавать, птица - летать, по воде становится возможно ходить, как по суху и т.п.). Таким образом,

можно сказать, что Овидий пишет преимущественно "о чудесах", что они его интересуют сами по себе, а не только в качестве выразительного средства. Тема (I8) "Хорошее пение Орфея" не содержит никаких элементов, которые могли бы считаться инвариантными для поэтического мира Овидия. Поэтому темой фрагмента (I2) следует считать формулу (I6). Зайдя слишком далеко в вычитании приемов, мы получили формулу (I8), явно неудобную для сопоставления с темами других фрагментов и произведений Овидия[21]. Но такое сопоставление, как мы вскоре постараемся показать, желательно для дальнейшего обобщения этих тем с целью выявления постоянной темы (тем) поэта, то есть его поэтического мира.

Процедура, обратная только что произведенному вычитанию приемов из формулы (I2), – вывод последней из темы (I6) – с несколько большей степенью подробности представлена на схеме 2.

---

[21] Трудность, проявившаяся в неоднозначности фрагмента (I2), который оказался выводимым из двух разных тем – (I6) и (I8), связана с особенностями операции развертывания (конкретизации). Прием развертывания мыслится так, что один и тот же тематический элемент может развертываться в различные конкретные предметы (ситуации и т.п.), например: "отверстие в стене" развертывание окно, дверь, ворота, пролом, бойница... Очевидно, что элементы, развертывающие тему, не полностью тождественны ей по смыслу, а содержат некоторые (разные) приращения смысла (Так, "дверь" = "отверстие в стене" + "для прохода людей в дом и из дома"; "ворота" = "отверстие в стене" + "для въезда экипажей на территорию, большую чем дом"; "бойница" = "отверстие в стене" + "для стрельбы в средние века" и т.п.). Выше неоднократно говорилось, что текст выводится из темы. Не следует ли из этого, что необходимо как-то предусматривать возможность подобных приращений уже в самой теме для того, чтобы обеспечить тождество смысла между темой (метаязыковой записью) и реальным текстом. Как правило, подобного усложнения темы оказывается возможным избежать. В самом деле, указанные приращения смысла часто могут быть описаны, как: (а) выводимые из той же темы (повторение или провеивание через разное); (б) выводимые из других тем (совмещение двух тем в одном предмете; так, "бойница" может служить развертыванием одновременно для тематических элементов "отверстие" и "средневековье"; фрагмент (I2) – развертыванием тематических элементов "чудо" и "хорошее пение"); (в) выводимые в результате применения тех или иных приемов (например, когда фрагмент (I2) рассматривается как выводимый из темы (I8) плюс прием контраста); наконец, (г) эти приращения могут быть признаны несущественными и тогда синонимия между элементом темы и элементом текста может считаться полной. Не следует, естественно, исключать и такую возможность, что тема действительно нуждается в некотором усложнении с учетом тех или иных или даже всех признаков

Схема 2.

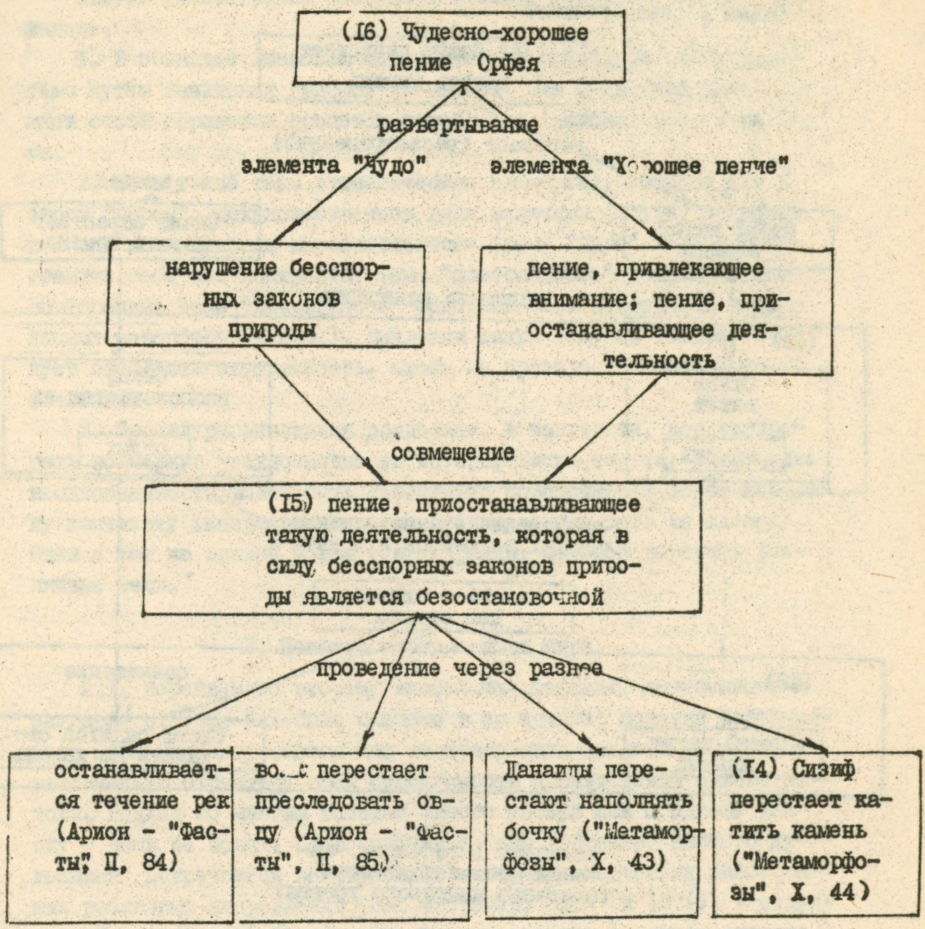
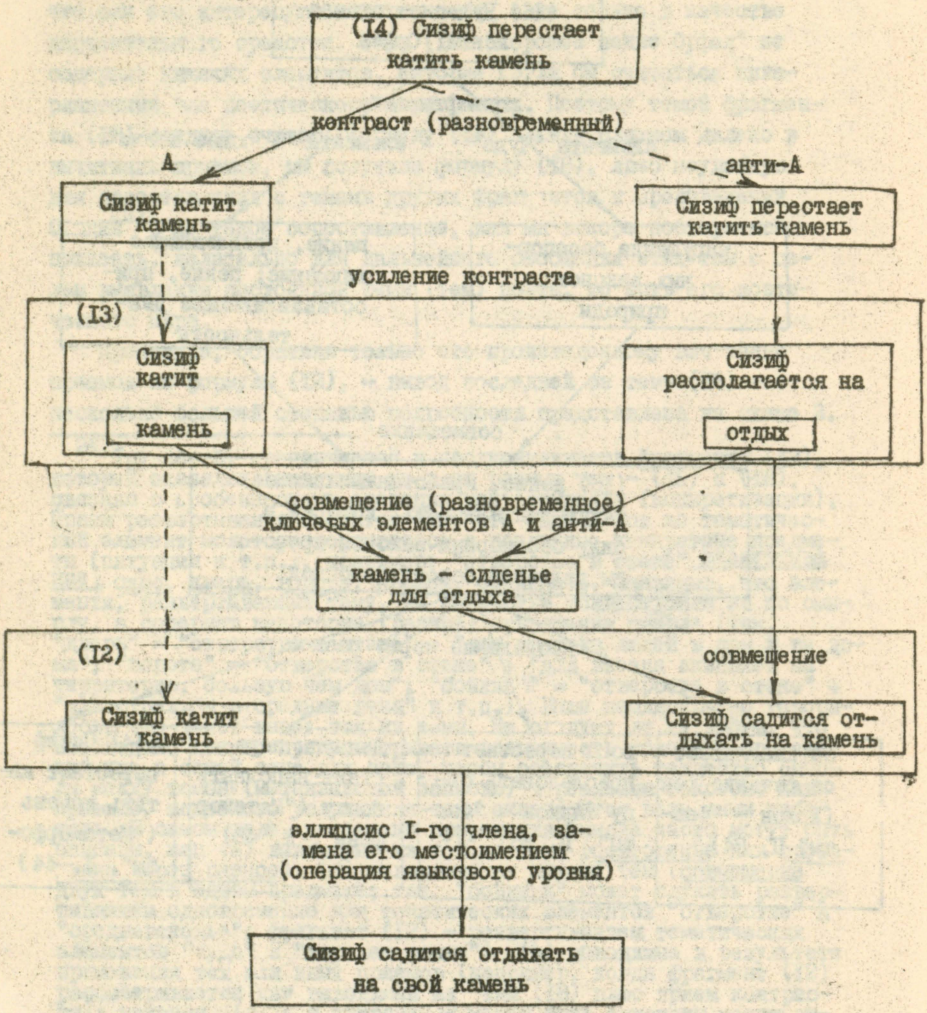

(I6) Чудесно-хорошее пение Орфея
развертывание
элемента "Чудо"
элемента "Хорошее пение"
нарушение бесспорных законов природы
пение, привлекающее внимание; пение, приостанавливающее деятельность
совмещение
(I5) пение, приостанавливающее такую деятельность, которая в силу бесспорных законов природы является безостановочной
проведение через разное
останавливается течение рек (Арион - "Фасты", II, 84)
во... перестает преследовать овцу (Арион - "Фасты", II, 85)
Данаиды перестают наполнять бочку ("Метаморфозы", X, 43)
(I4) Сизиф перестает катить камень ("Метаморфозы", X, 44)

Схема 2 (продолжение)



1.3.3. Рассмотрение эпизода с Сизифом позволяет сделать три вывода.

1. В принципе возможна эвристическая процедура обнаружения темы путем вычитания приемов из текста. Эта процедура представляет собой обращение процесса порождения (вывода) текста из темы.

2. Есть такие темы (тематические элементы), которые уже в своем "сыром", дохудожественном виде включают фигуры, подобные тем или иным приемам выразительности (тему "чудо" нельзя представить себе без контраста; тема "монотонность" подразумевает повторение; тема "капризность" содержит элемент отказов и внезапных поворотов, и т.п.). Вычленяя такую тему из текста, следует соблюдать осторожность, чтобы не произвести "чрезмерного" вычитания.

3. Процедура вычитания позволяет, в частности, констатировать возможную неоднозначность интерпретации текста: разрешение неоднозначности может быть достигнуто обращением к более широкому контексту (например к другим произведениям того же автора). Один и тот же эпизод может у двух разных авторов выражать различные темы.

2. Понятие поэтического мира.

2.1. Перейдем ко второму важнейшему понятию, вынесенному в заглавие статьи. Как было сказано в ее начале, понятие поэтического мира рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора. Подход ко многим текстам одного автора как к одному тексту – вещь не новая. Словосочетание "мир (образов) данного художника" встречается на страницах литературоведческих работ самых различных направлений (см. например, [26] и [27]). В структурной поэтике рассмотрение множества текстов в рамках единого аппарата является давно принятой установкой. В этом отношении, как и в ряде других, первым образцом явилась классическая работа В.Я.Проппа [28], в которой в с е сказки трактуются как о д н а сказка, состоящая из 31 синтаксического элемента. Из

конкретного предмета. Вопрос, затронутый в данной сноске, бесспорно, сложен и нуждается в специальном исследовании.

работы Проппа видно, что синтаксическая структура сказки и не могла бы быть выявлена иначе, чем путем сопоставления множества текстов, принимаемых за вариации одного и того же текста. Правда, тот уровень, в отношении которого разные тексты принимаются Проппом за варианты одного текста, – это уровень синтаксиса, а не семантики, т.е. нечто подобное уровню частей речи и членов предложения в лингвистике. Работа Проппа не содержит гипотезы об инвариантности смысла сказок; исследователь как бы говорит: "Мы ничего не утверждаем о том, что говорится в сказках, но говорится это всегда в терминах таких-то единиц, располагаемых в таком-то порядке".

2.2. То, что будет сказано ниже о понятии поэтического мира, основывается на более сильном предположении, а именно на том, что в достаточно большом количестве случаев в разных произведениях одного автора г о в о р и т с я в каком-то смысле о д н о и т о ж е. Если снова воспользоваться лингвистической аналогией, то почти у каждого автора имеется ряд текстов, которые можно уподобить ряду синонимичных предложений (различающихся структурой, порядком слов, лексикой, но имеющих один и тот же смысл). Дает ли художественная литература основания для столь сильного утверждения?

Прежде всего, в структурной поэтике уже имеется ряд работ, в которых смысловая структура разных произведений обобщается и сводится к некоторой единой схеме (см. [1, стр. 51-52, 269-277, 296-315 и др.], [2], [10], [29]). Даже рядовой читатель интуитивно ощущает единство мыслей, эмоций, излюбленных положений и т.п., проходящих через различные произведения одного писателя. Моделированию этого смыслового инварианта и служит понятие поэтического мира – в частности, в том виде, в каком оно развивается в настоящей статье.

2.3. Итак, поэтический мир автора есть смысловой инвариант его произведений. Посмотрим, что бывает смысловым инвариантом

у того или иного автора, на каком уровне (уровнях) художественного текста удается констатировать смысловые элементы, постоянные для разных текстов одного автора. Из сказанного выше явствует, что структура произведения включает в качестве уровней (а) тему и (б) различные этапы процесса "тема – текст". Естественно, что в самом общем случае смысловым инвариантом окажется постоянная тема (темы), – как наиболее абстрактная семантическая величина (если нет смысловой инвариантности на более абстрактном уровне, то ей неоткуда появиться на более конкретных уровнях). Поэтому рассмотрение проблемы поэтического мира лучше начать с постоянных тем, а затем остановиться и на возможных случаях постоянства в процессе приближения от тем к текстам.

2.3.1. Так, для творчества Мандельштама одной из постоянных тем является, по-видимому, тема о б е з д о л е н н о с т и, о т о р в а н н о с т и от некоторых любимых ценностей. Эта тема лежит в основе таких различных, характерных для Мандельштама ситуаций, как (а) с т р е м л е н и е к ж е л а н н о м у ч у ж о м у (... Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому...; Я прошу, как жалости и милости, Франция, твоей земли и жимолости); (б) ситуация, которую условно можно назвать начальными словами ряда стихотворений: "Я н е..." (Я не слыхал рассказов Оссиана...; Я не увижу знаменитой Федры...; Уж я не выйду в ногу с молодежью...); (в) ситуация "п о у с а м т е к л о, в р о т н е п о п а л о" (... И мы бывали там, и мы там пили мед... ("Ариост"); ... У всех лотков облизываю губы...; По губам меня помажет пустота), а также ряд других ситуаций.

2.3.2. Общей темой рассказов Конан Дойла о Шерлоке Холмсе является, как было сказано выше (см. схему 1),

(19) тепло, уют, покровительство, убежище, безопасность.

Применение приема контраста придает ей несколько более конкретный вид:

(20) "тепло, уют, покровительство и т.п." ⟷ "угроза, опасность".

Но в разных рассказах тема (20) предстает в виде разных сюжетов, ситуаций, предметов и т.п. Одна из разновидностей конкретизации этой темы - ситуация (2) (волк в овечьей шкуре), которая является темой целой группы новелл ("Пестрая лента", "Собака Баскервиллей" и др.). Еще одна группа новелл построена на совсем иной разновидности темы (20) - на ситуации, характерным примером которой может служить рассказ "Пять зернышек апельсина".

(21) беззащитный человек знает об опасности, пытается укрыться от убийц, но все убежища оказываются неэффективными (иногда героя спасает Шерлок Холмс).

Общего между ситуациями (2) и (21) только то, что вместо желанного уюта герой получает противоположное - опасность и страх; но формы развертывания этой общей темы различны. Та же самая общая тема (20) реализуется и многими другими способами, в частности, не только в сюжете, но и в реквизите, характерах героев и т.п. Так, многие предметы из окружения Холмса построены на совмещении все тех же двух тематических полюсов: о к н о квартиры, где живет Шерлок Холмс, одновременно принадлежит уютной квартире, защищенной от внешнего мира, и открывает вид на этот мир, где царят ненастье и хаос; г а з е т а - аксессуар домашнего уюта (газета за чашкой кофе) и источник информации о преступлениях; п р о ф е с с и я Холмса, по роду своих занятий бывающего в самом центре опасностей, но в силу профессиональной подготовленности обладающего практическим иммунитетом (в отличие от рядовых персонажей), и т.д.

Итак, даже при достаточно больших различиях в сюжете, образах, предметах и т.п. между разными произведениями одного автора может быть установлена синонимия на уровне темы.

2.4. Не менее распространены такие случаи, когда инвариантность не ограничивается уровнем темы, но захватывает и процесс ее перевода в текст. Тогда инвариантными для ряда произведений оказываются, помимо темы, также некоторые комбинации функций, возникающие на пути от темы к конкретному тексту, то есть целые сюжетные конструкции (архи сюжеты), архиперсонажи, архипред-

меты[22] и т.д.

Рассматривая два фрагмента из "Мещанина во дворянстве" мы видели, что общими для них являются не только тема (обман простака путем игры на его претензиях), но и многие более конкретные черты развертывания этой темы, в результате чего получается "архиэпизод" (II), обладающий достаточно индивидуальным обликом. Покажем, что подобные архиэпизоды могут быть выделены и при сравнении различных произведений.

2.4.I. Начнем с простейшего случая, когда два произведения образуют как бы одно целое. Таковы романы Ильфа и Петрова, объединенные общим героем. Рассмотрим два эпизода.

(22) "Двенадцать стульев", глава 14. Получив от членов "Союза меча и орала" деньги, Остап пытается покутить в ресторане, но тот оказывается закрытым по случаю Первого мая. Бендер возмущен: "Ах чтоб их! И денег сколько угодно и погулять негде! Ну, тогда валяй на улицу Плеханова". Но извозчик не может найти улицу Плеханова, так как не знает новых названий ("Приехали на Губернаторскую, но она оказалась не Плеханова, а Карла Маркса... Рассвет осветил лицо богатого страдальца, так и не сумевшего развлечься").

(23) "Золотой теленок", главы 3I-35. Бендер, только что получив миллион от Корейко, не может найти ему применения. Его ссаживают с литерного поезда, для него как частного лица нет номеров в гостиницах, он не может подарить Козлевичу новую машину, так как "государство не считает его покупателем", он даже не может пообедать в общественной столовой и т.д.

Единство темы в этих двух фрагментах несомненно:

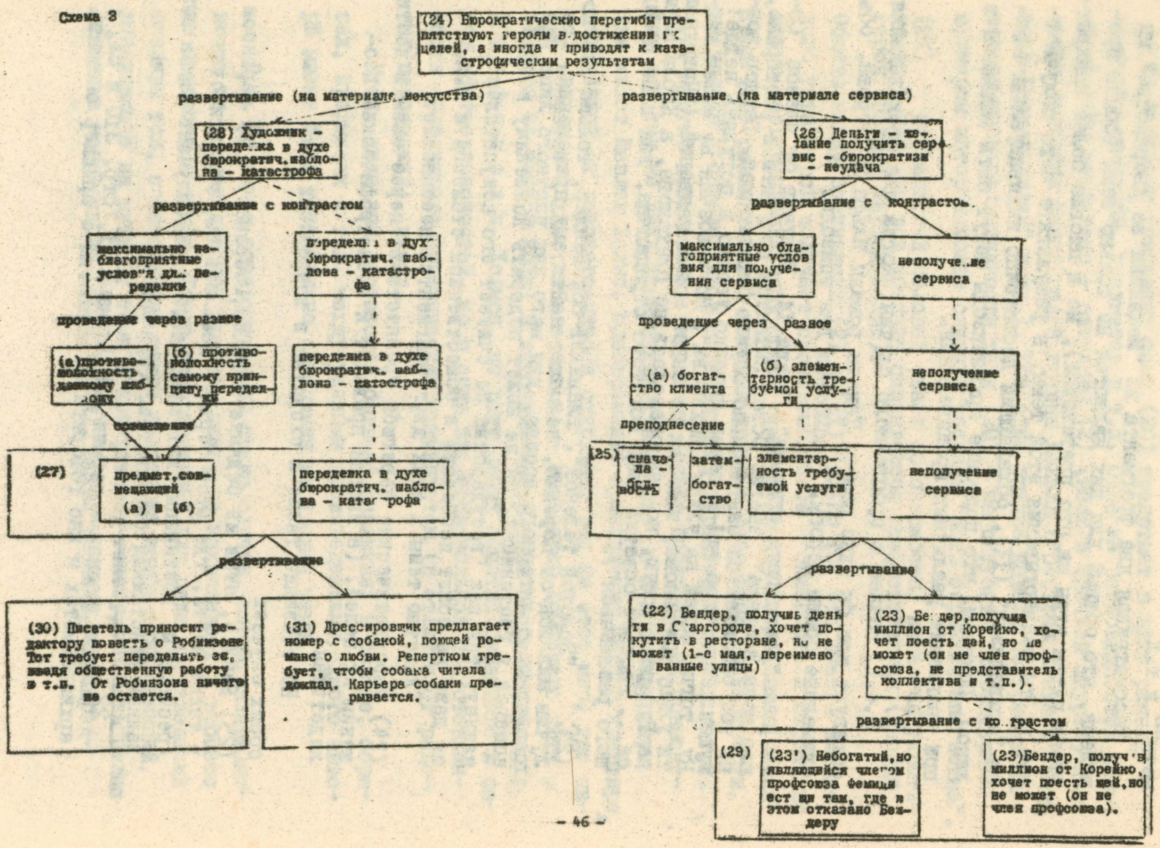
(24) Бюрократические перегибы препятствуют персонажам в достижении их целей, (а иногда приводят к катастрофическим последствиям)

Но очевидно также и сходство в воплощении этой темы. В обоих случаях

(25) Бендер, став из бедняка богачом, обращается за сервисом в такие места, где этот сервис, казалось бы, гарантирован (рестораны, гостиницы, извозчик, поезд), и получает отказ вызванный действиями бюрократов. (праздник,

[22] Архиперсонаж – термин Ю.М.Лотмана [I, стр. 3I0 и сл.]; об архипредметах можно говорить по аналогии с архиперсонажами.

Схема 3


(24) Бюрократические перегибы препятствуют героям в достижении их целей, а иногда и приводят к катастрофическим результатам
развертывание (на материале искусства)
развертывание (на материале сервиса)
(28) Художник – переделка в духе бюрократич. шаблона – катастрофа
(26) Деньги – желание получить сервис – бюрократизм – неудача
развертывание с контрастом
развертывание с контрастом
максимально неблагоприятные условия для переделки
переделка в духе бюрократич. шаблона – катастрофа
максимально благоприятные условия для получения сервиса
неполучение сервиса
проведение через разное
проведение через разное
(а) противоположность данному шаблону
(б) противоположность самому принципу переделки
переделка в духе бюрократич. шаблона – катастрофа
(а) богатство клиента
(б) элементарность требуемой услуги
неполучение сервиса
совмещение
преподнесение
(27)
предмет, совмещающий (а) и (б)
переделка в духе бюрократич. шаблона – катастрофа
(25) сначала – бедность
затем – богатство
элементарность требуемой услуги
неполучение сервиса
развертывание
развертывание
(30) Писатель приносит редактору повесть о Робинзоне. Тот требует переделать ее, введя общественную работу и т.п. От Робинзона ничего не остается.
(31) Дрессировщик предлагает номер с собакой, поющей романс о любви. Репертком требует, чтобы собака читала доклад. Карьера собаки прерывается.
(22) Бендер, получив деньги в Старгороде, хочет покутить в ресторане, но не может (1-е мая, переименованные улицы)
(23) Бендер, получив миллион от Корейко, хочет поесть щей, но не может (он не член профсоюза, не представитель коллектива и т.п.).
развертывание с контрастом
(29)
(23') Небогатый, но являющийся членом профсоюза Фемида ест щи там, где в этом отказано Бендеру
(23) Бендер, получив миллион от Корейко, хочет поесть щей, но не может (он не член профсоюза).

переименование улиц, конгресс почвоведов, членство в профсоюзе и т.п.).

Этот архисюжет, являющийся представлением обоих эпизодов, выражает тему (24) следующим образом. В качестве той жизненной сферы, на материале которой демонстрируется идея (24), избраны товарно-денежные отношения, в частности, область сервиса. Иначе говоря, тема (24) развертывается в первичный сюжет (26):

(26) Некто пытается получить за деньги сервис в предназначенном для этого месте, но безуспешно, так как деятельность учреждения скована бюрократизмом и головотяпством под маской идеологии.

Этот сюжет далее делается более выразительным с помощью приема контраста. Для того, чтобы создать максимальный контраст между попыткой получить сервис и ее последующим провалом, этой попытке придаются черты, обеспечивающие ей (при нормальных условиях) большие шансы на успех. С этой целью (а) в качестве клиента изображается не простой человек, а богач[23]; (б) в качестве услуги, за которой он обращается, фигурирует не что-то большое и невыполнимое, а наоборот, нечто малое и элементарное (щи, пиво, поездка на извозчике, номер в гостинице). Реализация этих контрастов и дает архисюжет (25)[24].

---

23 Заметим, что в обоих эпизодах богатство дополнительно подчеркнуто при помощи приема п о д а ч и, которого мы в настоящей статье не рассматриваем: показан не просто богач, но человек, только что ставший им на глазах читателя, а недавно бывший бедным. Кстати, антитеза "богатство – бедность" участвует и еще в одном дополнительном эффекте. В "Золотом теленке" к ситуации ("богатый не может поесть щей") имеется контрастная (23') ("... небогатый – член профсоюза Фемиди – ест щи"). Еще более контрастной была бы ситуация (23") ("... небогатый получает роскошный сервис"). Такой эпизод есть в "Двенадцати стульях" (коллектив газеты "Станок" на собственных машинах).

24 При разборе двух эпизодов, сводящихся к архисюжету (25), мы преследовали исключительно иллюстративные цели и поэтому позволили себе их упрощение и идеализацию. В действительности структура этих эпизодов и их связь с центральными темами романов Ильфа и Петрова значительно сложнее, и даже синонимия двух эпизодов не так абсолютна.

Как видим, тексты, принадлежащие к разным произведениям, в рамках одного и того же поэтического мира, обнаруживают инвариантность не только на уровне темы, но и на ряде ступеней ее реализации. В двух разобранных примерах одинаковыми оказались: тема, сфера жизни, на материале которой она развертывается (сервис), и приемы (контраст определенного типа). В других случаях сходство может быть не таким полным, хотя оно и не ограничивается тождеством темы.

2.4.2. Тема (24) вообще принадлежит к числу нескольких наиболее постоянных у Ильфа и Петрова. В частности, к ней сводятся такие два рассказа, как "Их бин с головы до ног" и "Как создавался Робинзон". Однако, несмотря на идентичность темы, архисюжет этих двух рассказов (27) отличен от рассмотренного нами ранее архисюжета (25).

(27) В некоторую художественную инстанцию (репертком цирка; редакцию) является деятель искусства со своим персонажем (собакой, поющей о любви и смерти; Робинзоном). Инстанция требует подгонки персонажа под бюрократический шаблон (собака должна делать доклад; Робинзон вести общественную работу). Персонаж не соответствует шаблону и исключает возможность перестройки. В результате он выбывает из игры ("следы собаки затерялись"; Робинзон выкинут из романа о Робинзоне).

Покажем, какими приемами (27) связано с темой (24). В качестве сферы действительности, на материале которой демонстрируется тема, избран на сей раз не сервис, а культура. Тогда развертывание (24) дает первичный сюжет (28).

(28) Художник предлагает культурной инстанции свое творение, а та требует изменить его в соответствии с бюрократическим шаблоном. В результате акт творчества оказывается несостоявшимся.

Далее, как и при переходе от (26) к (25), производится заострение контрастов: в качестве персонажа, подлежащего подгонке, избирается (а) существо максимально противоположное тому, чего от него потребует инстанция (проблема любви и смерти = абстрактный гуманизм; Робинзон = индивидуализм); (б) существо негибкое, совершенно неспособное переучиваться (собака - не человек; Робинзон - "вечный образ" с навсегда закрепленными свойствами). Реализация этих двух контрастов, совмещаемых в одном

предмете (собака; Робинзон), и превращает первичный сюжет (28) в архисюжет (27).

Располагая "трансформационной историей" уже двух архисюжетов (25) и (27), мы можем определить меру сходства между ними. Различны: сферы действительности, на материале которых тема получает первичное развертывание, и некоторые побочные приемы (в (25) подача, в (27) – совмещение); одинаковы: тема и приемы (двойной контраст, применяемый к результату первичного развертывания темы). Таким образом, инвариантами мира Ильфа и Петрова (в той мере, в какой он представлен в разобранных примерах), по-видимому, являются: (а) тема (24); (б) принцип подбора гиперболически контрастных (до абсурда) предметов и положений. Все сходства и различия между разобранными четырьмя сюжетами на одну и ту же тему схематически показаны на схеме 3. Аналогичным образом можно было бы продемонстрировать инварианты разной степени абстрактности, образующие мир новелл Конан Дойла, о которых говорилось выше.

2.4.3. До сих пор говорилось о таких инвариантах поэтического мира, как тема, архисюжет, архиперсонаж, архипредмет, то есть о величинах, представляющих собой не конкретные предметы, а наборы функций, допускающих многообразные реализации в виде конкретных предметов, ситуаций и т.п. Но хорошо известно, что для отдельных писателей характерна повторяемость не только типовых элементов, но и конкретных реалий. Так, у Блока часто встречаются упоминания о вине и о ветре, у Мандельштама – о камне и о пчелах (осах) (см. [30]), у Пастернака – о саде, о болезни, о поездах, об окнах и т.п. Естественно, что частота встречаемости соответствующих слов сама по себе мало что говорит о структуре поэтического мира[25]. Тем не менее очевидно, что наличие подобных излюбленных предметов должно получить какое-то объяснение в терминах темы, поэтического мира и приемов выразительности. Рассмотрим эту проблему на примере образа

[25] См. об этом в [2, стр. 215–221], где говорится, что "при построении модели... невозможно ограничиться характеристикой наиболее часто встречающихся образов" и строится частотный словарь для слов и словосочетаний "предварительно охарактеризованных как определенный элемент определенной системы или подсистемы".

о к н а – одного из предметов, достаточно часто фигурирующих в произведениях Пастернака.

Выше было сказано, что поэтический мир состоит из инвариантов, то есть абстракций, реализуемых по-разному на уровне конкретных текстов. Окно же – предмет, явно конкретный, далее уже почти не варьируемый и поэтому едва ли способный претендовать на статус инварианта. Тем не менее очевидна интуитивная желательность включения подобных постоянных предметов в картину поэтического мира автора. Это кажущееся противоречие вполне устранимо, если учесть, что в качестве инвариантных фигурируют по-прежнему функции и их сочетания, но в одних случаях они допускают достаточно большое множество реализаций, а в других случаях – лишь одну-две реализации. Именно последнее относится к образу окна у Пастернака (см. [17]). Хотя окно встречается в большом числе стихотворений, оно всегда соответствует одному и тому же кругу постоянных функций.

Двумя основными темами, входящими в поэтический мир Пастернака, являются темы

(32) контакт между "большим" и "малым" (вечным и временным, человеком и вселенной, комнатой и внешним миром, а также между другими типичными партнерами)

и

(33) состояние "высшей фазы" (максимальной напряженности и яркости существования).

У каждой из этих двух постоянных тем есть целый ряд разновидностей (результатов развертывания и проведения через разное), которые также постоянны. Так, разновидностями темы (32) являются, во-первых, типичные пары партнеров (см. выше), а, во-вторых, типичные способы осуществления контакта, в частности, такие как п р о н и к а н и е, п р и н и к а н и е, о с т а в л е н и е с л е д а, о з а р е н и е, конструкция "э т о т о ж е, ч т о т о"; среди разновидностей темы (33) упомянем д р о ж ь, с л е з ы, п о т.

Привлекательность окна для Пастернака может объясняться тем, что оно по своему местоположению и свойствам оказывается удоб-

ным для одновременного выражения сразу нескольких и даже всех перечисленных функций. Ср.

(34) И тех же белых почек вздутья И на окне и на распутье, На улице и в мастерской (контакт комнаты и внешнего мира; разновидность "это то же, что то")

(35) Проникло солнце утром рано Косою полосой шафрановою От занавеси до дивана. Оно покрыло жаркой охрою... И край стены за книжной полкой (контакт комнаты и внешнего мира; проникание, озарение, оставление следа)

(36) Кто... хлынул через жерди... Сквозь шлюзы жалюзи, Кто коврик за дверьми Рябиной иссурьмил... (те же функции, что и в (35),

(37) Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал (контакт комнаты и внешнего мира; приникание; дрожь)

(38) Вбегает в вихре сквозняка И с занавеской, как с танцоршей, Взвивается до потолка (контакт комнаты и внешнего мира; проникание: дрожь)

(39) И от ветра колышется На окне занавеска (те же функции, что и в (38))

(40) И паволокой рамы серебря, Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября (контакт комнаты и внешнего мира; озарение, оставление следа; слезы).

Как видно из примеров, во всех случаях неизменной оказывается функция "контакт комнаты с внешним миром", реализуемая некоторой разновидностью (или сразу несколькими разновидностями). Некоторые примеры даже совпадают в отношении разновидности контакта – (35) и (36), (38) и (39); другие в этом отношении различаются. В примерах (37)–(40) тема контакта к тому же совмещена с темой высшей фазы, разновидности которой в трех из них также совпадают (дрожь). Таким образом, функции окна в поэзии Пастернака достаточно постоянны. Более того, для реализации этого набора трудно подобрать какой-либо иной предмет, кроме окна[26]. Иначе го-

[26] Это утверждение нуждается, по крайней мере, в двух оговорках. Во-первых, сходные с окном функции у Пастернака выполняет также д в е р ь . Во-вторых, само понятие окна является до известной степени абстрактным: полной конкретностью обладают отдельные вхождения (экземпляры) окна, то есть те индивидуальные окна, которые фигурируют в отдельных стихотворениях. Благодаря этому возникает дополнительная вариантность: обычные окна, витражи, окна с маркизой, "окно не на две створки..., а в ритме трех вторых", балконные окна, то есть предмет промежуточный между окном и дверью, и т.п.

воря, утверждение, что в число инвариантов, образующих поэтический мир автора, входит некоторая постоянная комбинация тематических функций, иногда практически равносильно утверждению, что в его поэтический мир входит некоторый вполне определенный предмет (например, окно в только что разобранном случае). Таким образом противоречие "инвариант – конкретный предмет", о котором было сказано на стр. 47 , разрешается так: теоретически инвариантность констатируется относительно абстрактных элементов (функций), но практически речь может идти о конкретных предметах. Описывая мир автора, можно для краткости и наглядности вместо пучков функций говорить о соответствующих им предметах. Однако такое использование конкретных предметов в качестве инструментов описания мира должно обеспечиваться аппаратом функций, возводящим эти предметы к инвариантным темам, образующим поэтический мир данного автора[27]. Сам по себе словарь предметов, сколь угодно полный, в том числе частотный, но не получивший интерпретации в терминах инвариантных функций, вряд ли может считаться адекватной моделью поэтического мира.

Литература

1. Ю.М.Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
2. З.Г.Минц. Частотный словарь "Стихов о Прекрасной Даме" А.Блока и некоторые замечания о структуре цикла. Вступительная статья. В сб. "Труды по знаковым системам", вып. 3. Тарту, 1967, стр. 209–223.
3. Е.М.Мелетинский, С.Ю.Неклюдов, Е.С.Новик, Д.М.Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. В сб. "Труды по знаковым системам", вып. 4, Тарту, 1969, стр. 86–136.
4. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. Структурная поэтика – порождающая поэтика. "Вопросы литературы", № 1, 1967, стр. 74–89.
5. А.К.Жолковский. Сомалийский рассказ "Испытание прорицателя" (опыт порождающего описания). "Народы Азии и Африки", № 1, 1970, стр. 104–115.

---

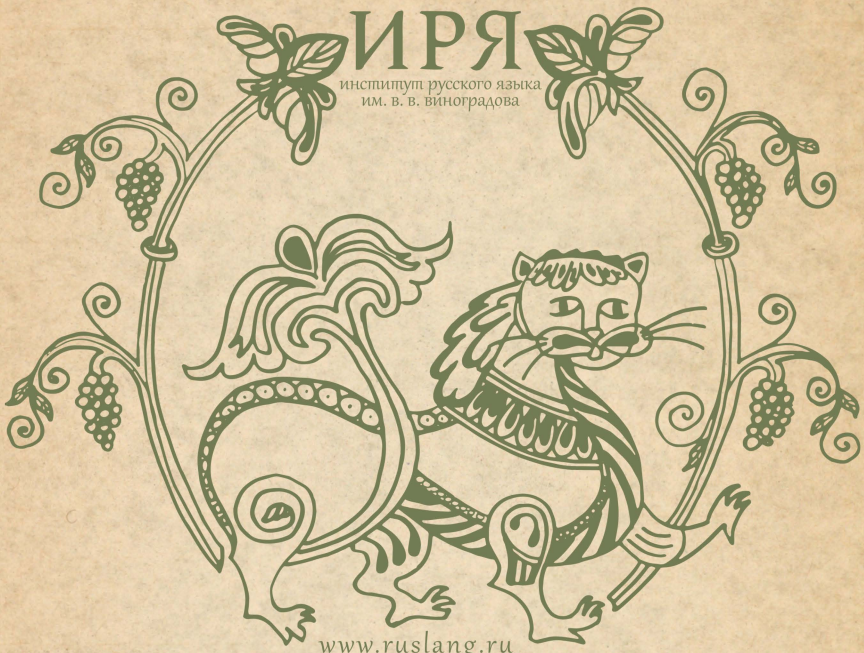
[27] Это аналогично тому соотношению между абстрактными и конкретными способами формулировки темы, о котором говорилось на стр. 15 : всякая более конкретная "ненаучная" формулировка должна обеспечиваться более формальной абстрактной записью.

6. А.К.Жолковский. Порождающая поэтика в работах С.М.Эйзенштейна. В сб. "Sign, Language, Culture" , 1970, стр. 451-468.
7. Ю.К.Щеглов. Матрона из Эфеса. В сб. "Sign, Language, Culture", 1970, стр. 591-600.
8. Charles Fillmore. The Case for Case, В сб. Universals of Linguistic Theory. Austin, Texas, 1968.
9. А.К.Жолковский, И.А.Мельчук. О семантическом синтезе. "Проблемы кибернетики", вып. 19, М., 1967, стр. 177-238.
10. Ю.К.Щеглов. Описание структуры детективной новеллы. Из препринтов Международного симпозиума по семиотике, Варшава, 1968.
11. Н.Хомский. Логические основы лингвистической теории. В сб. "Новое в лингвистике", вып. IV, 1965, стр. 465-575.
12. Н.Хомский. Синтаксические структуры. В сб. "Новое в лингвистике", вып. II, 1962, стр. 412-527.
13. Б.Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969.
14. Б.Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969.
15. Ю.Н.Тынянов. Промежуток. В сб. Ю.Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 541-580.
16. Т.В.Цивьян. Материалы к поэтике Анны Ахматовой. В сб. "Труды по знаковым системам", стр. 180-208.
17. А.К.Жолковский. Окно у Пастернака. "Декоративное искусство" (в печати)
18. Н.И.Конрад. Первый этап японской буржуазной литературы. В сб. Проблемы литературы Востока. I. Л., 1932, стр. 5-84.
19. В.М.Алексеев. В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г. М., 1958.
20. Ю.М.Лотман. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем". В сб. "Труды по знаковым системам", вып. 3, Тарту, 1967, стр. 130-145.
21. Л.С.Выготский. Психология искусства. М., 1965.
22. М.М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1965.
23. Е.Эткинд. Разговор о стихах. М., 1970.
24. Т.Я.Елизаренкова, А.Я.Сыркин. К анализу ведийского свадебного гимна. В сб. "Труды по знаковым системам", вып. 2, Тарту, 1965, стр. 173-188.

25. A.J.Greimas. Du sens. Essais semiotiques. Paris, 1970.
26. Д.С.Лихачев. Внутренний мир художественного произведения. "Вопросы литературы", 1968, № 8.
27. S.Botcharov. L'univers proustien. Proust M. A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann. M., 1970, стр.3-26.
28. В.Я.Пропп. Морфология сказки. Л., 1928, 2-ое изд. М., 1969.
29. Ю.К.Щеглов. Некоторые черты структуры Метаморфоз Овидия. В сб. "Структурно-типологические исследования". М., 1962, стр. 155-166.
30. К.Тарановский. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама. В сб. "To honour Roman Jakobson", The Hague, 1967.

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АКАДЕМИИ НАУК СССР

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

Ответственный за выпуск Гончар Л.

А 10684 от 28.10.71 3,5 п.л. 50экз. Зак. № 996

Тип. МГПИИЯ