4
П-71
49

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной
и прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Выпуск 49

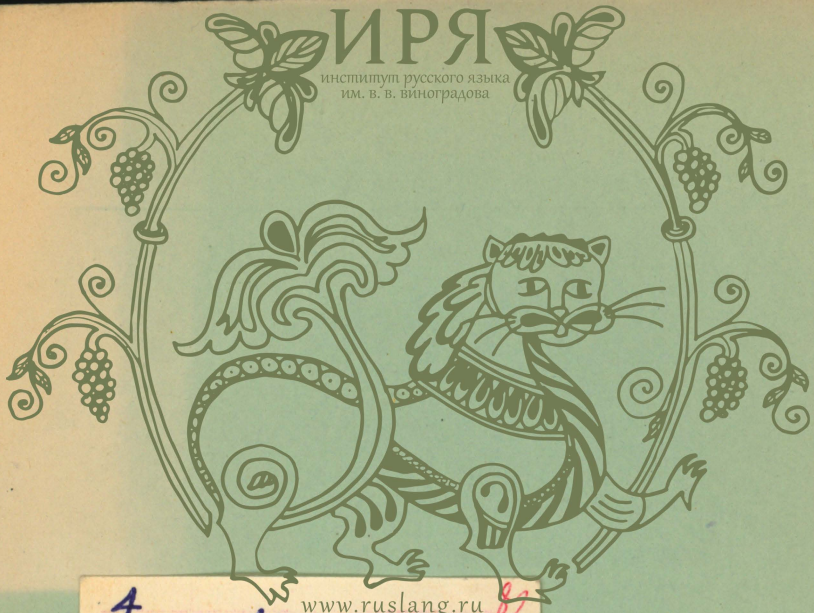
А. К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю. К. ЩЕГЛОВ

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА. IV. ПРИЕМЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Часть 2

Москва — 1974

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

4
П-71 Предварит. публ.
Жолковский А, Щеглов.
К описанию смысла
текста. IV

68346

68346

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР
Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ
Выпуск 49

А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА.IУ.
ПРИЕМЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
Часть 2

Москва - 1974

4
П-71
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
68346

Ответственный за выпуск ГончарП.А.
Корректоры Светлова О.Ю., Солонина Л.В.
А02237 от 11.6.74. 5,75+3вкл. 150экз. Зак.№.289

Тип. МГПИИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

Вводные замечания 7
Схема № 1. Соотношения между приемами выразительности

0. ПОДАЧА (ПОД) 7

0.0.-0.4. Определение ПОДАЧИ и разъяснение входящих в него понятий (элемент X, отношения "раньше", "меньше", "путь"). Схема № 1

1. ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (ПРЕП) 9

1.0. Определение.

1.1. Примеры ПРЕП. "Собирание компании": новеллы Конан Дойла; сказки; романы с коллективным героем.

1.2. "Пустое место" - неподчеркнутое (простой "нуль") и подчеркнутое ("нехватка"). Искусственные примеры. Валентности, словарные признаки предметов и их относительный вес. ПРЕП (нехватка чего-то) и ПРЕДВ (нехватка конкретного X-а).

1.3. Дополнение ПРЕП другими ПВ.
1.3.1. ПРЕП + ПРЕП: Эйзенштейн, эпизод с Дессалином.
1.3.2. ПРЕП + ОТК: Ахматова, "Сероглазый король"; Эйзенштейн, "Иван Грозный" (венчание Ивана на царство).

2. ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ) 15

2.0. Определение. Признаки для классификации ПРЕДВ: "полнота", "реальность" (vs. "ментальность"), "осознаваемость", "способ редукции (X-а в ПреX-е)", "определенность ожидания (X-а по ПреX-у)".

2.1. Примеры ПРЕДВ.
2.1.1. ПРЕДВ или ВАР? Мольер, мотив телесного наказания Журдена; В.Аксенов, "Победа"; Ильф и Петров, "вынос тела" Паниковского; извлечение Бендером Корейко из общей массы.
2.1.2. Продолжение примеров ПРЕДВ. Предыгра, или Vorschlag в "Броненосце Потемкине": поворот головы матроса. "Подпороговое суммирование" фонем в "Евгении Онегине". "Запрятанные" ПРЕДВ в "Пиковой даме" (тройка и семерка) и в "Евгении Онегине" (Татьяна и Нина). Более ощутимые ПРЕДВ: "Медный всадник", подготовка скаканья статуи. ПРЕДВ в сфере стиля: пушкинские эпиграфы. ПРЕДВ + + КОНТР: "Тартюф", "Пир во время чумы". "Неантропоморфная" редукция: приключенческие романы, "Хаджи Мурат". "Полное" ПРЕДВ в прологе: Э.Любич, "Розита". $ПРЕП_{прогр}$ + + $ПРЕДВ_{регр}$: clues в детективе, гибель железнодорожника в "Анне Карениной".

2.2. Множественные ПРЕДВ.

2.2.1. ПреХ-ы, не приближающие Х-а: clues в детективе; фехтование и разговор о розгах в "Мещанине во дворянстве".

2.2.2. ПреХ-ы, приближающие Х (НАРАСТАНИЕ): А.Корда, "Леди Гамильтон"; Конан Дойл, "Пляшущие человечки"; Эйзенштейн, "Иван Грозный" (Иван умоляет бояр). Случаи эквивалентности НАР и других ПВ. НАР от очень малого к очень большому (НАР + ОТК). НАР "явности" Х-а. Темы предрасполагающие к НАР. НАР и ретардация: Parny, "A mes amis" . Близость НАР к фигурам.

2.3. "Прерывание пути" от ПреХ-а к Х-у.

2.3.1. ПРЕДВ + ОТК: "Мещанин во дворянстве", драка учителей, долги Доранта.

2.3.2. Ретардация, проблема ее экспликации в терминах ПВ. Конструкция "занавес": дуэль Печорина с Грушницким. Другие способы перебивки: "1001 ночь"; Мольер, "Брак поневоле" и др.

2.4. Темы, предрасполагающие к ПРЕДВ: "страх", "тревога", "предвкушение", "тайна", "узнавание" и т.п.; реклама (как жанр). Описание рекламы шампуня Elsève (ПРЕДВ + ВАР + СОВМ).
Схема № 2.

3. ПОДАЧА, основанная на технике КОНТРАСТА (ОТКАЗ в широком смысле слова) 41

3.1. Собственно ОТКАЗ (ОТК)

3.1.0. Определение.

3.1.1. Примеры ОТК. Шекспир - Мейерхольд, "Отелло"; Ильф и Петров, разрознивание стульев; Брехт - Дюрренматт, "Жизнь Галилея" (облачение папы). "Цинциннатовский" мотив: "Утенди о Херекали"; Эйзенштейн, "Александр Невский"; "Оливер Кромвель"; Дюма, "Двадцать лет спустя"; Пушкин, "Невод рыбак расстилал..."; пародийное осмысление мотива: Тынянов, "Малолетный Витушишников".

3.1.2. ОТК или КОНТР (ВАР$_{контр}$)? Понятие "виража" в читательском восприятии.

3.2. ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ (ОТК.ДВ). Примеры: "Небо над головой"; Мейерхольд, "Дама с камелиями".

3.3. НЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (НЕЗ.ПОВ) = ОТК.ДВ + СОВМ. Пример: "Дама с камелиями" (продолжение разбора).

3.3.1. Событийный и ментальный НЕЗ.ПОВ. Искусственные примеры и примеры из картунов.

3.3.2. Разновидности ментального НЕЗ.ПОВ: "ошибочный поворот в осмыслении", "задержка в осмыслении". Схемы №№ 3 и 4. Примеры "задержки в осмыслении": Гауфф, "Карлик Нос"; Конан Дойл, "Берилловая диадема" и др.; Гете, "Лесной царь"; Зощенко,

"Страдания молодого Вертера", "Личная жизнь", "Актер", "Тормозят науку"; Пушкин, "Пиковая дама".

3.3.3. ВН.ПОВ (продолжение примеров). "Знакомство через ссору": "Три мушкетера" и др. "Перегибание палки": "Матрона из Эфеса"; лягушка и вол и др. "Усиление". "Утрата достигнутого": Ильф и Петров, утрата купленных стульев; Пушкин, "Песнь о вещем Олеге"; "Я пью за военные астры...". Схема № 5.

3.3.4. ВН.ПОВ + ВН.ПОВ: Гюго, "Sur une barricade" (разбор). Схема № 6.

3.4. Фигура 7 "Патетическое развитие" (= ОТК + НАР + СОВМ). Пример: Эйзенштейн, эпизод с Дессалином. Схемы №№ 7, 8.

Список основных сокращений.

ПВ	– приемы выразительности
КОНКР	– РАЗВЕРТЫВАНИЕ (КОНКРЕТИЗАЦИЯ)
УВЕЛ	– УВЕЛИЧЕНИЕ
ПОВТ	– ПОВТОРЕНИЕ
РАЗБ	– РАЗБИЕНИЕ
КОНТР	– КОНТРАСТ
к/о	– контрастное отношение
ВАР	– ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ
$ВАР_{контр}$	– ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ КОНТРАСТНОЕ РАЗНОЕ
СОВМ	– СОВМЕЩЕНИЕ
$СОВМ_{вид}$	– СОВМ типа "видимость – действительность"
$СОВМ_{кауз}$	– СОВМ типа "причина – следствие"
СОГЛ	– СОГЛАСОВАНИЕ
СОКР	– СОКРАЩЕНИЕ
ПОД	– ПОДАЧА
ПРЕП	– ПРЕПОДНЕСЕНИЕ
$ПРЕП_{прогр}$	– прогрессивно осмысляемое ПРЕП
ПРЕДВ	– ПРЕДВЕСТИЕ

$ПРЕДВ_{прогр}$	– прогрессивно осмысляемое ПРЕДВ
$ПРЕДВ_{регр}$	– регрессивно осмысляемое ПРЕДВ
НАР	– НАРАСТАНИЕ
$НАР_{разм,явн}$	– НАР по размеру и явности
ОТК	– ОТКАЗ
$ОТК_{мн,увел}$	– ОТК с КОНТР по многим признакам между АнтиХ–ом и Х–ом и с УВЕЛ Х–а по сравнению с АнтиХ–ом
ОТК.ДВ	– ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ
ВН.ПОВ	– ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ
ПреХ	– элемент, являющийся ПРЕДВ к Х–у
АнтиХ	– элемент, контрастный к Х–у
Х!, Х!!...	– увеличенные Х–ы

Вводные замечания

Настоящая публикация - четвертая из серии работ о модели "Тема - Приемы Выразительности - Текст". Первая из них ([5]) была посвящена семантическому инварианту, образующему вход модели, - теме и связанному с ним понятию поэтического мира. Во второй ([6]) был дан пример описания конкретного художественного текста (одной максимы Ларошфуко) в терминах модели, то есть в виде вывода текста из темы на основе приемов выразительности (ПВ). В третьей публикации ([7]) было начато подробное, иллюстрированное примерами описание ПВ, их разновидностей, свойств, возможностей, предрасполагающих к ним тем, а также некоторых комбинаций из элементарных ПВ. Было описано шесть ПВ - КОНКР, УВЕЛ, ПОВТ, РАЗБ, ВАР и КОНТР.

В данной публикации, являющейся непосредственным продолжением [7], рассматривается очередной, седьмой прием - ПОДАЧА, представленный тремя основными разновидностями - ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ, ПРЕДВЕСТИЕМ и ОТКАЗОМ. Чтобы не перегружать текст изложением новых примеров, авторы в ряде случаев ссылаются без пересказа на иллюстративный материал, приведенный в работах [5] - [7], с которыми данная образует единое целое. Нумерация разделов, однако, начата с начала, так как в противном случае она оказалась бы слишком громоздкой.

Продолжением настоящей работы будет пятая публикация, посвященная остальным ПВ - СОВМЕЩЕНИЮ, СОГЛАСОВАНИЮ и СОКРАЩЕНИЮ.

0. ПОДАЧА (ПОД)

0.0. ПОДАЧЕЙ элемента X называется замена его на два (или более) элемента-X и ПреX, причем ПреX "раньше" X-а и "меньше" X-а, благодаря чему прочерчивается "путь" от ПреX-а к X-у.

Поясним по порядку все упомянутые в этом определении понятия.

0.1. Элемент X. В общем случае X выступает в натуральную величину, то есть не подвергнутым ПВ УВЕЛ; о тех особых случаях, когда имеет смысл говорить о ПОДАЧЕ увеличенного X-а, см. п. 2.2.2.

0.2. Отношение "раньше". Поскольку мы говорим в основном о литературе, то есть временно́м искусстве, то имеется в виду предшествование в тексте во времени; вероятно, некоторый аналог временно́му предшествованию может быть найден и в пространственных

искусствах (например, порядок движения глаза при восприятии, заданный с помощью тех или иных объективных средств)[1].

0.3. Отношение "меньше". ПреХ не является полноценным РАЗВЕРТЫВАНИЕМ той темы, которая развернута в Х, а представляет собой либо АнтиХ, либо отсутствие Х-а, либо слабое, "неявное" присутствие Х-а. В зависимости от того, какой из этих трех случаев имеет место, различаются три основные разновидности ПОДАЧИ: ОТКАЗ, ПРЕДПОДНЕСЕНИЕ, ПРЕДНЕСТИЕ.

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

Рассмотрим три основные разновидности ПОДАЧИ, выделяемые в зависимости от характера соотношения между ПреХ-ом и Х-ом.

(соотношения между ПОДАЧЕЙ и её разновидностями показаны на схеме №I).

---

[1] Если отвлечься от чисто временно́го аспекта "предшествования", то можно усмотреть аналогию между ПВ ПОД и СОКР. Всякое СОКР состоит в замене Х-а на некоторую его часть, такую, что по ней восстановим весь Х. Соотношение между такой реально присутствующей в тексте частью и вырисовывающимся за ней целым подобно соотношению между ПреХ-ом и Х-ом с той разницей, что при ПОД ПреХ предшествует Х-у во времени, а при СОКР - так сказать, в логическом пространстве (читатель воспринимает часть и достраивает по ней целое). Тем самым при СОКР можно говорить о некотором, хотя и чисто логическом "пути", создающем эффект вовлечения. Этот "вовлекающий" эффект СОКР показан на схеме № I в [7].

Вообще во многих случаях встает вопрос о том, не считать ли случаями ПОДАЧИ такие ситуации, где имеет место логическая, но не временна́я последовательность ПреХ - Х (то есть, в тексте они даны одновременно или в обратном порядке). В настоящей работе мы рассматриваем как ПОД лишь те случаи, когда ПреХ предшествует Х-у в тексте. Однако мы отдаем себе отчет, что более принципиальным было бы иметь единую трактовку для разных типов предшествования, считая логическое предшествование ПОДАЧЕЙ в одном аспекте, а следование или одновременность в тексте - ПОДАЧЕЙ или ее отсутствием в другом аспекте. Так, фабула (реальная последовательность событий) детективной новеллы может иметь свою систему ПОДАЧ, а сюжет (изложение того, как события представлялись поверхностному наблюдателю, скажем, сыщику) - свою, отличную от первой. В других случаях логическая ПОДАЧА остается единственной, так сказать, сжимаясь на сюжетном уровне до единовременного акта, или состояния (ОТК типа "дождь, хотя солнце"). Эта проблема, бесспорно, требует дальнейшего изучения.

1. ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (ПРЕП)

1.0. ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ называется такая ПОДАЧА Х-а, при которой ПреХ представляет собой простое отсутствие Х-а; иными словами, ПРЕП – это ПОД от нуля.

С примерами ПРЕП мы уже встречались в [5] (см. схему 3, переход к формуле (25) и сн. 23): "Бендер сначала беден, затем богат" (получает деньги от членов "Союза меча и орала"; от Корейко).

1.1. Примеры ПРЕП: знакомство, собирание компании. Простейшим и широко распространенным случаем ПРЕПОДНЕСЕНИЯ является тот тип построения, который иллюстрируется довольно многочисленными сюжетами, основанными на дружбе и совместных действиях двух или нескольких персонажей. Тематический элемент "совместное времяпровождение" обычно подвергается ПРЕП, то есть персонажи встречаются и знакомятся на глазах читателя. Так, в повести "Этюд в багровых тонах" впервые встречаются Холмс и Уотсон; помимо того, многие новеллы, где им предстоит действовать вместе, начинаются с их раздельного времяпровождения, за которым следует встреча.

Усложненным случаем такого ПРЕП является "собирание компании", состоящей более чем из двух человек; здесь можно говорить о целой последовательности ПРЕПОДНЕСЕНИЙ (то есть об осложнении ПРЕП при помощи ПОВТ). Так, в сказках вокруг героя постепенно складывается группа помощников (людей, зверей, волшебных предметов), каждый из которых обладает каким-нибудь специальным свойством, призванным сыграть роль в кульминационном столкновении с вредителем (см. например, сказку бр. Гримм "Шестеро идут по свету"[2]), то же в приключенческих романах (например, Жюль Верна), в "Моби Дике", "Хулио Хуренито" и др.[3]

1.2. "Пустое место" – неподчеркнутое (простой "нуль") и подчеркнутое ("нехватка"). В приведенных примерах "нуль" состоит в

[2] Заметим, что упоминание о таком свойстве или таланте в момент вступления данного персонажа в компанию является ПРЕДВЕСТИЕМ к кульминационному эпизоду (см. об этом ниже в п. 2.1.1.).

[3] Распространен также случай собирания компании, строящегося на другой разновидности ПВ ПОДАЧА – на ОТКАЗЕ. Это так наз. "знакомство через ссору", см. ниже, п. 3.3.3.

раздельном показе будущих участников совместного времяпровождения. Другим способом реализации "нуля" является показ некоторого п у с т о г о п р о с т р а н с т в а – места, на которое затем будет "подан" преподносимый Х. Простейшие примеры:

(1) при открытии занавеса перед зрителями предстает пустая комната, куда затем войдут персонажи; или

(2) детский фильм начинается с кадра, изображающего пустую лужайку, куда затем выбегает кошка (будущий герой фильма).

Ср., напротив, такое начало фильма или спектакля:

(3) в комнате (на лужайке) уже находятся какие-то персонажи, затем к ним присоединяется Х.

Очевидно, что и в (3), как и в (1) и (2), ПОДАЧА Х-а имеет место. Однако легко видеть, что степень подчеркивания Х-а здесь слабее, чем там. В самом деле, здесь отсутствует тот элемент н е х в а т и чего-то, который есть в примерах с пустым местом (комнатой, лужайкой). Но что такое нехватка в отличие от простого отсутствия (которое, как было сказано, есть исходная точка всякого ПРЕП)? По-видимому, нехватка может быть определена как отсутствие ощущаемое, то есть п о д ч е р к н у т о е. Пустое место в буквальном смысле – не единственный способ создать ощущение нехватки. Его может дать любое изображение пустоты; незаполненности, понимаемое в более абстрактном смысле – в смысле ненасыщенной валентности.

Пример – изображение человека, пристально глядящего на что-то, не видное зрителю; или внезапное изменение выражения лица персонажа, видного зрителю, по причине, которую зрителю еще предстоит узнать; ср. эпизод из повести И.Грековой "На испытаниях", где один из персонажей, проходя мимо дома, видит, как из окна летят стулья; войдя в дом, он видит разгневанного офицера.

Сделаем три пояснения в связи с понятиями "пустое место" и "нехватка".

(а) Заметим, что ПРЕП с ощутимой нехваткой и с неощутимой нехваткой различаются не только по признаку "подчеркнутость/неподчеркнутость", но также по признаку "прогрессивность/регрессивность", существенному как вообще для ПОДАЧИ (см. выше, п. 0.4), так и в особенности для ПРЕДВЕСТИЯ (см. ниже пп. 2.0-2.1.). Действительно, ощущение нехватки есть ожидание некоторого Х-а, направленное вперед; если же нехватка неощутима, то лишь регрессивное осмысление сюжета позволяет увидеть в предыдущем состоянии некий "нуль" по отношению к последующему Х-у.

Способность выступать в роли "пустого места", то есть предмета, изображающего нехватку, может считаться словарным (в смысле "словаря действительности") свойством, закрепленным за некоторыми предметами; таковы, в частности, всякого рода в м е с т и л и щ а (комната, сундук...), маршруты (тропинка, лестница...), и вообще любые предметы и ситуации, которые в "словаре действительности" фигурируют как n-местные предикаты, а в тексте даны с незаполненными местами. Под это описание, очевидно, не подходят два типа предметов - предметы и ситуации, которые в "словаре действительности" обладают "местами", но в данном контексте имеют их заполненными ("пляж, усеянный людьми"; "комната с людьми в ней"; ...); предметы, которые уже в словаре действительности не имеют "мест" ("небо с плывущими по нему облаками"; "циферблат часов"; "свалка металлолома"; ...). Иными словами, если предмет X, который предстоит преподнести, это, скажем, "деревня", то последовательность: 'дорога - деревня, показываемая как конечный пункт этой дороги", дает эффект ПРЕП подчеркнутого, то есть с предварительным показом нехватки, а последовательность: "небо с плывущими облаками - деревня" дает эффект простого ПРЕП без нехватки, то есть без подчеркивания "нуля" и без ожидания.

(б) От словарных свойств данного предмета зависит, будет ли он играть роль н е х в а т к и н е и з в е с т н о ч е г о, или роль н е х в а т к и и м е н н о X-а, то есть будет одновременно создавать эффект нехватки и служить указанием на предстоящее появление именно X-а. В первом случае имеет место ПРЕП (переход к X-у от подчеркнутого неX-а), во-втором - ПРЕДВ (переход к X-у от "неполного" X-а, см. ниже). Та или иная роль ПреX-а определяется тем, насколько конкретны "словарные" требования, предъявляемые к заполнению его пустого места. Так, сундук может быть контейнером для чего угодно (книг, денег, платья, продуктов, документов, ...); футляр для очков или кошелек, напротив, однозначно предсказывают свое содержимое. Поэтому последовательность: "сундук - деньги (в сундуке)" мы рассматриваем как чистое ПРЕП, а последовательность "кошелек - деньги", как ПРЕДВ. Еще пример. В словарной информации о таком элементе действительности, как "остолбенение", будет указано, что оно имеет пустое место для указания

его причины; требование к этой причине – достаточно общее: ею может быть любое "очень сильное и неожиданное впечатление". Другой элемент действительности – "ужас" – предъявляет к заполнителям своего пустого места более конкретные требования: впечатление чего-то очень страшного, опасного. Соответственно, последовательности изображений: "остолбеневший человек – дуло пистолета, наведенного на него" или "остолбеневший человек – клетка со слоном и с надписью 'буйвол'" (по К.Пруткову) представляют собой чистое ПРЕП (ПОДАЧА от подчеркнутого "нуля"), тогда как последовательность "человек с гримасой ужаса на лице – дуло пистолета, наведенное на него" есть ПРЕДВ (ПреХ представляет собой частичный Х).

Сказанное об определенности/неопределенности требований к заполнителю и соответственно о различии между ПРЕДВ и чистым ПРЕП нуждается в следующем уточнении. Очевидно, что определенность требований – понятие относительное. Что "остолбенение" не является ПРЕДВ "ужаса" (то есть, что оно предсказывает его в нулевой степени) – не абсолютно верно. Можно сказать, что оно предсказывает его в той мере, в какой "ужасное" – есть частный случай "очень сильного и неожиданного впечатления". Говоря тем не менее, что "остолбенение" в качестве ПреХ-а к "дулу револьвера" есть не более, чем "нуль", мы исходим из того, что вес, приходящийся на долю этого элемента в составе Х-а в целом (дуло револьвера), пренебрежимо мал. Точно так же можно было бы возражать по поводу примера (1) с пустой комнатой, говоря, что "комната" вызывает ожидание не неизвестно чего, а именно людей. Однако, вес семантического элемента "человек, человеческое" в теме конкретной пьесы настолько мал, что вряд ли стоит говорить, что именно он является объектом ПРЕП. Смысл этого утверждения станет яснее, если сопоставить последний пример с двумя его возможными трансформациями.

1. Пусть обстановка комнаты такова, что она однозначно указывает, кто является ее обитателем, то есть допускает заполнение своего "пустого места" лишь одним конкретным лицом (см. ниже пример из фильма А.Корда "Леди Гамильтон", где раненый Нельсон пробуждается в комнате героини, п. 2.2.2.). В этом случае комната не может считаться "пустым местом", преподносящим человека вообще, а служит ПРЕДВЕСТИЕМ определенного персонажа. С точки зрения вопроса об относительном весе ПреХ-а в Х-е это значит, что вес признака "человек" в любом конкретном персонаже пренебрежимо мал, а вес семантического признака "данное лицо" велик, так как указывает на героиню со стопроцентной определенностью. (Возможен, конечно, и промежуточный случай, – например, человек пробуждается в комнате, по которой видит, что он "у друзей", но не знает, у кого именно).

2. Пусть последовательность изображений такова: "голодный и обессиленный человек пробирается через ненаселенную местность (тайгу) – человек пробуждается в пустой комнате". Здесь, даже если комната предсказывает не больше, чем в (1), то есть "чело-

века, человеческое вообще", тем не менее имеет место не ПРЕП (от нуля), а ПРЕДВ, поскольку подаваемым элементом является именно "человек вообще", а не конкретное лицо, то есть вес семантического признака "человек" в теме весьма велик.

Таким образом, способность некоторого элемента, используемого в роли ПреХ-а, служить средством простого ПРЕП, ПРЕП с подчеркиванием или ПРЕДВ зависит, во-первых, от его "словарных" свойств и, во-вторых, от конкретного вида того Х-а, который подается с помощью данного ПреХ-а.

1.3. Дополнение ПРЕП другими ПВ. Выше много говорилось о пустом месте в широком смысле слова как о подчеркнутом изображении ПреХ-а, равного "нулю", т.е. отсутствию Х-а. Укажем, что понимаемое таким образом пустое место, в свою очередь, может быть подчеркнуто, в частности, - с помощью той или иной разновидности ПВ ПОДАЧА.

1.3.1. ПРЕП + ПРЕП. В [9; 51] приводятся рассуждения Эйзенштейна о различных способах преподнести появление героя (Дессалина) в кругу будущих противников (см. также схему № 8 в настоящей публикации). Возможны три способа ПРЕП:

(4) без пустого места: Дессалин входит в зал, где находятся враги;

(5) с пустым местом: место, на которое вступит Дессалин, показывается пустым с самого начала сцены;

(6) перед появлением Дессалина враги расступаются, образовав пустое место на глазах зрителя, затем на это пустое место входит Дессалин.

Сравнивая эффективность вариантов (5) и (6), Эйзенштейн говорит, что в случае (5) между героем и врагами "будет большое пространство... Но как оно дается? Статически! Оно уже наличествует на сцене, режиссер его не подносит зрителю. Если же Дессалин идет по месту, которое раньше было заполнено людьми, и эти люди специально для его прихода мотивированно переводятся, то мы подаем сначала место, а затем выпускаем на него и человека".

1.3.2. ПРЕП + ОТК. Другой ПВ, часто используемый для дополнения ПРЕП, - ОТКАЗ, также являющийся разновидностью ПВ ПОДАЧА. Распространен случай, когда переход от неХ-а к Х-у подчеркнут тем, что он СОВМЕЩЕН в единый акт с переходом от некоторого АнтиУ-а к У-у (неХ существует тогда как бы в рамках АнтиУ , а Х - в рамках У-а). Частый пример такой конструкции - ситуация, когда автор не-

лает подчеркнуть с помощью ПРЕП лицо или деталь лица персонажа, выражение лица, цвет глаз, особые приметы и т.п. (= X). В этом случае простое ПРЕП даст последовательность "лица не видно или его видно плохо или только в общих чертах (= неX) – лицо видно в деталях (= X)". Для более эффективного подчеркивания к этому ПРЕП присоединяется ОТК, так что получается последовательность: "лицо/деталь лица находится в положении АнтиY (отвернуто, закрыто вуалью и т.п.), при котором его/ее не видно (неX), – лицо/деталь лица находится в противоположном положении Y (повернуто к зрителю, освобождено от вуали и т.п.), при котором его/ее видно (X)".

Так, в стихотворении Ахматовой "Сероглазый король" в кульминационном стихе В серые глазки ее погляжу обнаруживается, что героиня была возлюбленной короля. Деталь, способствующая "узнаванию" (серые глаза дочери), подчеркнута с помощью рассматриваемой конструкции ПРЕП + ОТК: Дочку свою я сейчас разбужу. Здесь неX – "цвета глаз не видно", X – "цвет глаз виден", АнтиY – "ребенок спит (глаза закрыты)", Y – "ребенок разбужен (глаза открыты)"[4].

В фильме Эйзенштейна "Иван Грозный" в сцене венчания на царство (1-ая серия) дьякон провозглашает "Многая лета..." в то время, как Иван стоит спиной к объективу. Затем Иван резко поворачивается лицом к зрителю, между тем, как здравица еще не закончена. Глаза его сверкают. Здесь та же конструкция: неX – "выражение глаз не дано", X – "глаза сверкают", АнтиY – "положение спиной к зрителю", Y – "положение лицом к зрителю"[5].

Аналогичных примеров можно было бы привести множество, что и не удивительно, так как рассматриваемая конструкция представляет собой частный случай весьма распространенного сочетания ПВ. Действительно, дополнение ПРЕП ОТКАЗОМ есть не что иное, как КОНКР и УНЕЛ "слабого" контрастного отношения "неX – X" (присутствующего в ПРЕП), в результате чего получается ОТК (о РАЗВЕРТЫВАНИИ к/о см. [7 ; п. 7.4], а о заострении (УНЕЛ) к/о там же, п. 7.3.).

---

4 Признак Y/АнтиY (бодрствование/сон) является здесь результатом СОГЛ рассматриваемой конструкции с мотивом "вечера", "ночи", который играет важную роль в этом стихотворении, выражая темы "интимности, одиночества, тоски и т.п." При отсутствии этого СОГЛ признак Y/АнтиY мог бы реализоваться иначе, например, – как "девочка дана спиной/девочка дана лицом" (см. следующий пример в основном тексте).

5 Сказанным анализ приведенной последовательности кадров не исчерпывается. Несовпадение момента поворота с окончанием здравицы выражает, по-видимому, тему своеволия Ивана, его готовности нарушить традиции. Иван сам протягивает руки к скипетру и державе, сам надевает на голову царский венец.

2. ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ).

2.0. ПРЕДВЕСТИЕМ называется такая ПОДАЧА Х-а, при которой ПреХ представляет собой Х, в том или ином отношении неполный, незавершенный или урезанный (часто это Х, подвергшийся действию ПВ СОКР).

ПРЕДВ – один из наиболее употребительных ПВ, выступающий во множестве конкретных форм, которые можно классифицировать по многим признакам. Из них мы перечислим лишь некоторые, а затем приведем соответствующие примеры.

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

2. "Реальность/ментальность" отображения Х-а в ПреХ-е. В первом случае ПреХ, как и Х, есть событие или факт "реального" плана, то есть изображается как происходящий в действительности; во втором случае ПреХ есть, в отличие от Х-а, некоторый "ментальный" объект, например, сон, мечта, чьи-то слова, события во вставном рассказе, песне и т.п.

3. "Осознаваемость/неосознаваемость" восприятия ПреХ-а как отображения Х-а. В первом случае пара ПреХ – Х строится так, чтобы читатель (зритель, слушатель) отдавал себе отчет в том, что ПреХ в некотором роде то же самое, что Х (при этом осознание может быть либо прогрессивным, либо регрессивным, см. 0.4.); во втором случае такая связь остается неосознанной.

4. Способ редукции Х-а в ПреХ-е. Этот признак имеет целый ряд значений и подзначений. Среди них могут быть названы:

4а. неполнота отображения Х-а;

4б. ментальное отображение Х-а;[6]

---

[6] Заметим, что в случаях 4а и 4б в качестве способа редукции Х-а использованы вторые значения признаков 1 и 2; то есть, если с точки зрения этих признаков ПреХ является "неполным" или "ментальным", то тем самым уже произведена и некоторая редукция Х-а, что, конечно, не исключает и применения других способов редукции. Если же ПреХ характеризуется "полнотой" и "реальностью" отображения Х-а, то применение какого-то другого способа редукции, по-видимому, обязательно.

4в. расположенность ПреХ-а вне сферы существования Х-а (ПреХ дается в той сфере, где Х не может появиться, так что ПреХ может лишь намекать на Х, но не практически готовить его);

4г. второстепенное положение ПреХ-а относительно Х-а в художественной конструкции текста. Характерные случаи второстепенного положения: Х - на материале главного персонажа, ПреХ - второстепенного; Х - нечто, происходящее с человеком, ПреХ - происходящее с животным или вещью (последние чаще всего занимают в художественных конструкциях служебное положение); Х относится к основному сюжетному действию, ПреХ - к прологу, экспозиции, побочному сюжетному действию или фону, и др.;

4д. незаметность, неосознаваемость ПреХ-а (степень неосознаваемости может быть, конечно, различной; не путать с 3);

4е. ПреХ - часть Х-а (результат РАЗБ; о связи РАЗБ с ПОД см. [7; 36], а также ниже на стр. 86, комментарий (13));

4ж. другие способы редукции Х-а (ПреХ мельче Х-а, содержит меньше деталей, чем Х, и пр.);

4з. ПреХ - "нехватка Х-а", "валентность на Х" (т.е. та или иная ситуация, в которой ощущается отсутствие Х-а; ср. выше, в разделе ПРЕП о "нехватке именно Х-а").

5. Определенность / неопределенность ожидания появления Х в определенной точке сюжетного пространства и времени (только для прогрессивных ПРЕДВ).

Один из типов ПРЕДВ имеет смысл выделить особо, назвав его, например, НАРАСТАНИЕМ; этим термином мы будем обозначать те случаи, когда соотношение между ПреХ-ом и Х-ом носит, по преимуществу, количественный характер, качественное же их тождество более или менее очевидно (т.е. отсутствует какое бы то ни было ВАР). Особенно чистыми случаями НАРАСТАНИЯ являются, во-первых, ПОВТОРЕНИЕ с УВЕЛИЧЕНИЕМ и, во-вторых, цепочка ПреХ-ов, ведущая к Х-у (см. ниже, п. 2.2.2.).

2.1. Примеры ПРЕДВ.

2.1.1. Пограничность ПРЕДВ и одной из разновидностей ВАР (разбор двух примеров). В комедии Мольера "Мещанин во дворянстве" кульминационный эпизод состоит в том, что Журдена (который на протяжении всей пьесы приобретает различные символы дворянского престижа, в том числе знания, ценой наносимого ему ущерба) посвящают в "мамамуши", побивая при этом палками. Предвестием этого эпизода явля-

9889

ется диалог в третьем акте: "Г-жа Журден. Не поступить ли тебе в один прекрасный день в школу, чтобы тебя там розгами пороли на старости лет? Г-н Журден. А почему бы нет? Да пусть меня выдерут хоть сейчас, лишь бы знать то, чему учат в школе!". По-видимому, в данном случае ПреХ отражает Х ⟨1⟩ полностью ("благотворные" побои, являющиеся составной частью посвящения в более высокий сан по линии престижа и знаний). Отображение Х-а является ⟨2⟩ ментальным (обучение и побои происходят лишь на словах, в разговоре персонажей). Связь ПреХ-а с Х-ом ⟨3⟩ вряд ли будет осознана зрителем, хотя сам по себе ПреХ достаточно заметен (см. ⟨4д⟩). Из ⟨4⟩ способов редукции здесь применены, помимо "ментальности" отображения, ⟨4ж⟩ резкое уменьшение в размере и детальности и ⟨4г⟩ перенос в побочную сюжетную линию – этот диалог относится к взаимоотношениям Журдена с супругой, которые явно представляют собой другую линию пьесы, нежели та, в которой Журден получает знания и престиж ценой побоев и ущерба; в этой последней предвестием посвящения в мамамуши служит, например, урок фехтования, где учитель колет Журдена шпагой.

Примера с Журденом мы уже касались в [7; 69] в связи с ПВ ВАР (проведение через большое и малое). Там же было отмечено, что ВАР сначала через малое, а затем через большое вообще граничит с ПРЕДВ. Действительно, всякое ВАР через малое (побочное, ментальное...) и большое (центральное, реальное...) при условии, что сначала появляется малое, а затем большое, фактически соответствует определению ПРЕДВ. Обратное неверно: не всякое ПРЕДВ может рассматриваться как ВАР через малое и большое.

Это связано с существенным различием в выразительных функциях этих двух ПВ. Если ВАР служит для умножения и варьирования поверхностных обликов некоторого более глубинного тематического элемента (или комплекса), то ПРЕДВ подготавливает появление некоторого поверхностного элемента с помощью другого столь же поверхностного элемента. Поэтому для ВАР характерно, что общим между двумя наблюдаемыми объектами служит не какой-то внешний признак, а некоторая достаточно абстрактная величина, причем, как правило, тематически ценная. С другой стороны, при ПРЕДВ имеется тенденция к внешнему копированию (полному или неполному) конкретного текстового объекта (Х-а). Исходя из этих общих принципов, можно говорить о большей или меньшей степени присутствия ВАР в тех или иных конкретных случаях ПРЕДВ. Так, разговор о розгах в целом является достаточно представительным отражением типичной "журденовской ситуации", чтобы можно было говорить о ВАР; в то же время

БИБЛИОТЕКА
ИНСТИТУТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АКАДЕМИИ НАУК СССР

присутствие такого поверхностного элемента как побои делает и ПРЕДВ выраженным достаточно специфически, а не только автоматически и формально (т.е. в силу наличия ВАР типа "малое – большое").

Напротив, в рассказе В.Аксенова "Победа" мы имеем дело со случаем, который как ВАР (типа "малое – большое") может считаться типичным, а как ПРЕДВ – лишь формальным и автоматическим.

В самом деле, два фрагмента этого рассказа, о которых пойдет речь, имеют в качестве общего лишь достаточно абстрактный тематический инвариант, поверхностных же совпадений между ними не наблюдается. Мы имеем в виду 1) кульминационный эпизод, состоящий в том, что гроссмейстер, играя с любителем и поставив ему мат, в соответствии со своими жизненными установками не сообщает об этом партнеру, позволяя ему считать себя победителем; 2) деталь портрета гроссмейстера, даваемую в начале рассказа: "Никто, кроме самого гроссмейстера, не знал, что его простые галстуки помечены фирменным знаком 'Дом Диора'. Эта маленькая тайна всегда как-то согревала и утешала молодого и молчаливого гроссмейстера".

Эти два фрагмента, очевидно, проводят через разное тему: "скрытое, неразглашаемое торжество"[7]. Если же рассматривать их – на общих основаниях – как соответственно Х и ПреХ, то можно сказать, что ПреХ является в данном случае ⟨1⟩ достаточно п о л н ы м отображением Х-а и притом ⟨2⟩ р е а л ь н ы м, а не ментальным. Связь между ПреХ-ом и Х-ом ⟨3⟩ в р я д л и о с о з н а е т с я даже регрессивно, хотя сам по себе ПреХ вполне з а м е т е н (см.⟨4д⟩). Из ⟨4⟩ с п о с о б о в р е д у к ц и и применен вариант ⟨4г⟩ : деталь с галстуком относится к э к с п о з и ц и и, а шахматная победа – к о с н о в н о м у д е й с т в и ю.

В произведениях, где имеется сознательная установка на акцентирование формы (т.е. всякого рода условностей и канонов – жан

[7] Глубинное сходство портрета-экспозиции и кульминационной "победы" идет и дальше. В тексте вслед за сообщением о незаметных галстуках от Диора следует упоминание об очках, которые скрывали глаза гроссмейстера, а затем – о полуфантастическом желании гроссмейстера скрыть от посторонних глаз и губы. Аналогичная эскалация мотива "маскировка" – от правдоподобных форм до более или менее фантастических – наблюдается и в эпизоде "победы": сначала гроссмейстер признает свое поражение, затем выдает партнеру золотой жетон, удостоверяющий этот факт, и, наконец, объявляет, что имеет много таких жетонов. Итак, варьируемая ситуация включает не только момент скрытой победы, но также элемент "преувеличение", что вполне понятно, если учесть, что последний, по-видимому, входит в тему рассказа (ср. его подзаголовок: "Рассказ с преувеличениями").

ровых, сюжетных, повествовательных и иных), тема (всего произведения или отдельной сюжетной линии) нередко проводится через узловые моменты сюжета – завязку, кульминацию и развязку, а также через "символические" моменты типа начала и конца. При этом обычно имеет место ВАР. В результате наблюдается, в частности, следующая закономерность: тема, носителем которой является некоторый персонаж, в полной мере развертывается в кульминационном эпизоде линии этого персонажа, и в ослабленной (редуцированной) степени – в эпизоде первого появления данного персонажа на сцене. Такое ВАР неизбежно оказывается эквивалентным ПРЕДВ. Подобные ПРЕДВ, СОВМЕЩЕННЫЕ с первым появлением персонажа, типичны для комедий Мольера (ср. лицемерную реплику Тартюфа о тюрьме в п. 2.1.2), а также для романов Ильфа и Петрова.

В частности, постоянными чертами (= компонентами темы) образа Паниковского являются:

(7) претензии на респектабельность ("благообразное актерское лицо", "король в изгнании", золотой зуб, манишка и т.п.);

(8) мотив старости и жалкой смерти ("я старый, меня девушки не любят", "рассказать вам, Паниковский, как вы умрете?" и т.п.);

(9) мотив земли, ползанья, лежанья ("он давно ползал по моему участку", "шлепнулся на землю, как жаба", "упал на дно машины", "поспешно опустился на колени", "падал, хватаясь руками за сухие коровьи блины", "на четвереньках подобрался к месту побоища", "услышав над своей головой свист снаряда, интриган лег на землю" и т.п.);

(10) мотив изгнания и физической расправы ("его часто били отдельные лица и целые коллективы", "хозяйка огрела его поленом по хребту", "Паниковского бьют" и т.п.).

Нередки СОВМЕЩЕНИЯ указанных мотивов; так, СОВМ (9) и (10) дает эпизоды, где Паниковского вышвыривают, спускают с лестницы, сбивают с ног и т.п., т.е. эпизоды такой расправы – (10), в результате которой этот персонаж оказывается лежащим или сидящим на земле – (9).

Все четыре инвариантных мотива налицо в финальном эпизоде с участием Паниковского (его избиение хозяйкой гуся, смерть на дороге и квази-респектабельные похороны в гл. 25). Они же в качестве ПРЕДВ этого финального эпизода присутствуют в сцене первого появления Паниковского на страницах романа (его выбрасывание из дверей горисполкома, интерпретируемое Бендером как вынос тела, панихида и погребение). Заметим, что такая интерпретация физической расправы является типичным случаем "приукрашивания" низкого объекта по ф и г у р е I (см. [6; 30 сл. и сх. № 4]), вообще широко применяемой в остротах Бендера; таким образом, мотивы (9) и (10) предстают в указанной сцене в "реальном" и присущем им "низком" виде, а мотивы (7) и (8) – в "ментальном" и "приукрашенном" (как вымышленная респектабельная траурная церемония).

Так же построены первая и вторая встречи Бендера с Корейко, являющиеся предвестиями той конфигурации (X), по которой будут строиться дальнейшие взаимоотношения этих двух персонажей. X состоит в том, что

(I1) перед Бендером встает задача найти Корейко среди массы рядовых совслужащих, перекрашивание под которых является темой его образа ("обыкновенный чемоданишко"; сорокашестирублевое жалованье; сцена с противогазами, где Корейко ускользает от Бендера, растворяясь в массе одинаково выглядящих людей; сцена на Турксибе, где Бендеру приходится извлекать Корейко из массы строителей, вместе с которыми он сидит на трибуне);

(I2) задача эта трудная;

(I3) эту задачу Бендер в конце концов решает.

Первая встреча двух персонажей происходит при въезде "Антилопы" в Черноморск, когда Бендер, не зная, что перед ним Корейко, приветствует его словами: "Привет первому черноморцу!"

Тема мимикрии, неотличимости Корейко от стандартного служащего выражена здесь формулой "n-ный Y" (первый черноморец, миллионный посетитель выставки, тысячный новорожденный и т.п.), которая представляет человека как сугубо стереотипный, статистический объект. Отображение в данном PreX-е явно ⟨1⟩ н е п о л н о е (Бендер не только не распознает Корейко, но даже и не пытается этого сделать). Редукция основана также на ⟨4г⟩ в и н ь е т о ч н о м характере эпизода, никак не включаемого в основное действие (в отличие от второго предвестия, см. ниже). Эпизод является, конечно, очень з а м е т н ы м (ср. ⟨4д⟩) и прогрессивно ⟨3⟩ о с о з н а е т с я как ПРЕДВ попыток Бендера обнаружить Корейко (тем более, что читатель уже знает, что Бендер едет в Черноморск на его поиски).

Вторая встреча происходит в "Геркулесе", где служит Корейко: Бендер, видя перед собой группу служащих, сидящих за загородкой, берется угадать, кто из них подпольный миллионер, и ошибается – подпольным миллионером оказывается человек, внешность которого наиболее заурядна ("белоглазый подхалим", "советский мышонок").

Отображение X-а в PreX-е является ⟨1⟩ н е п о л н ы м – мотивы (I1) и (I2) в эпизоде угадывания присутствуют, а (I3) отсутствует, так как Бендер задачу не решает; можно было бы говорить, что (I3) заменен на контрастный ему, и тем самым ПРЕДВ совмещено с ОТК, как в начальном эпизоде с Тартюфом (см. ниже, п. 2.I.2.). Заметим, что если рассматривать эпизод в "Геркулесе" как ПРЕДВ кульминационного турксибского эпизода, то полнота отображения окажется все-таки достаточно большой: в обоих случаях Корейко и другие служащие помещаются на специально выделенном пространстве (за загородкой; на трибуне) на некоторой дистанции от наблюдателя (Бендера), чем подчеркивается мотив (I1) "задача, головоломка, загадочная картинка", поскольку такое отделение рассматриваемой группы от наблюдателя аналогично эксплицитной формулировке данных условий задачи (пространство отгорожено = условия задачи как бы обведены рамкой).

В качестве примера такого ПРЕДВ, который не может рассматриваться как ВНР, укажем на эпизод гибели человека под поездом в

"Анне Карениной" (см. ниже, конец п. 2.1.2). Здесь налицо явное копирование деталей, а не варьирование глубинной темы.

2.1.2. Сосредоточимся, однако, на примерах ПРЕДВЕСТИЙ как таковых, предоставляя читателю судить о степени присутствия в них свойств ВАР.

В фильме Эйзенштейна "Броненосец Потемкин" имеется деталь, впервые замеченная немецким психологом Г.Заксом и позднее прокомментированная самим Эйзенштейном. Она состоит в том, что один из матросов, стоящих в строю, при виде проносимого брезента поворачивает голову и провожает его взглядом. Эйзенштейн пишет: "Доктор Закс правильно заметил, что в этом движении уже есть как бы собранная в зерно, в фокусе, сцена будущего возмущения, потому что матрос, стоящий в строю, не имеет права поворачивать голову...". Это ПРЕДВЕСТИЕ, как и два рассмотренных выше, является з а м е т н ы м (см.(4д)), но <3> н е о с о з н а е т с я как ПреХ к мятежу матросов: "Случай с поворотом головы эмоционально воспринимался несомненно большинством зрителей (если не всеми). Но вряд ли хоть один из них сумел бы сформулировать, что в этом наклоне головы он предвидел, как разойдутся мятежные ряды матросов. Чтобы перевести это движение в сознательную формулировку, должен был им заняться доктор Закс, и то в специальном исследовании, и то будучи еще психоаналитиком, то есть специалистом по учету неосознаваемых процессов... Скажу больше. И автор... делал эту сцену тоже, не планируя ее формулагом (то есть,ПРЕДВЕСТИЕМ - А.К., Ю.Щ.), а чисто эмоционально ощущ т ее необходимость" [17; 294-303].

Кратко скажем о других характеристиках этого эпизода как ПРЕДВЕСТИЯ матросского мятежа. По-видимому, отображение Х-а в ПреХ-е может считаться здесь <1> п о л н ы м, так как содержит обе существенные черты кульминационных сцен фильма: (а) отказ от подчинения существующему порядку; (б) солидарность с "братьями" (в эпизоде с поворотом головы, она выражается в том, что матрос не остается безучастным к судьбе расстреливаемых товарищей, которых должны накрыть брезентом)[8]. Отображение Х-а в ПреХ-е является <2> р е а л ь н ы м, а не ментальным.

Подсознательное действие ПРЕДВ (как в примере с поворотом головы) особенно характерно для строения фонетического уровня с[illegible]и-

8 Конечно, говорить о п о л н о т е отображения можно лишь с той или иной степенью приближения в зависимости от того, насколько существенными считать признаки, выпавшие при редукции. В данном случае в ПреХ-е нашли отражениятакие элементы Х-а, как 'насилие' (выбрасывание офицеров за борт) и 'репрессии' (убийство Вакулинчука). Заметим, что насилие над офицерами можно рассматривать двояко: либо как простое УВЕЛИЧЕНИЕ тематического элемента "неподчинение" (не только отказываются подчиняться приказам, но и выбрасывают тех, кто приказывал), либо как самостоятельный, -

ха. ПРЕДВ выражается в данном случае в том, что звуки и звукосочетания, входящие в состав Х-а (например, ключевого, кульминационного слова или целого стиха), порознь появляются в предыдущих строках с частотой значительно выше средней.

См. об этом в статье Л.С.Салямона [10], который не связывает это явление с системой ПВ, рассматривая его в рамках разрабатываемой им "физиологии эмоционально-эстетических процессов". В качестве примера исследователь приводит отрывок из письма Онегина Татьяне, кульминацией которого, по его мнению, являются слова Что с вами днем УВИЖУСЬ Я. Он показывает, что в предыдущих четырех стихах постепенно накапливаются фонетические составляющие подчеркнутых слов: ... И так УЖ тягостны они / Я знаю: век УЖ мой ИЗмерен,/Но, чтоб продлилась ЖИЗНЬ моя,/ Я утром должен быть УВерен,/ Что с вами днем УВИЖУСЬ Я. Очевидно, что это и подобные ПРЕДВЕСТИЯ большинством читателей <3> не осознаются ни прогрессивно, ни регрессивно, хотя и усиливают восприятие кульминационного слова (такое усиление Л.С.Салямон называет "подпороговым суммированием" [10; 108]). В той же работе приводится еще один пример из "Евгения Онегина", где в эпизоде дуэли кульминационное слово ВЫСТРЕЛИЛ аналогично подготовлено звукосочетаниями СТ и СТ-Л, которыми насыщены предыдущие шесть стихов.

Обратим внимание на значительное конструктивное сходство таких фонетических ПРЕДВ с сюжетными ПРЕДВ типа clues в детективной новелле, которые подобным же образом заблаговременно рассредоточиваются по тексту. Отличие состоит в том, что clues являются предвестиями <3> осознаваемыми, по крайней мере, регрессивно. Впрочем, осознаваемыми могут быть и фонетические ПРЕДВ - если они подаются не так замаскированно, как у Пушкина, а более открыто, например, как у Пастернака.

По тонкому наблюдению А.Слонимского (11; 174) в "Пиковой даме" Пушкина есть место, которое можно считать ПРЕДВЕСТИЕМ магического набора из трех карт, сообщаемого Германну призраком графини в гл. У. В гл. П Германн мечтает о том, чтобы узнать три карты, приносящие выигрыш. "Почему ж не попробовать своего счастья?... Представиться ей... пожалуй, сделаться ее любовником; но на все это требуется время, а ей восемьдесят семь лет; она может умереть через неделю, через два дня!... Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усемерит мой капитал..." . Мотив "тройки" представлен здесь в слове утроит , а мотив "семерки" - в словах восемьдесят семь, через неделю и усемерит. Здесь мы имеем дело с примером такого ПреХ-а, который не только <3> не связывается в сознании читателя с Х-ом (для этого потребовалось внимательное чтение текста исследователем), но, по-видимому, и сам по себе <4д > проходит

- и в этом случае - существенный тематический элемент (что тема "насилия" не чужда поэтическому миру Эйзенштейна, видно и из других его фильмов).

9 Ср. разбор этих строчек Ю.М.Лотманом [8; 179-180] и нами [7; 60].

незамеченным (вряд ли, пересказывая эту сцену, рядовой читатель сохранит цифры три и семь).

ПРЕДВЕСТИЯ, искусно вплетаемые в ткань текста и <3> нерассчитанные на какое бы то ни было – прогрессивное или регрессивное – осознание читателем (во всяком случае, при однократном прочтении), по-видимому, вообще типичны для Пушкина.

Об этом говорит, в частности, такой пример из "Евгения Онегина"[10]: стихи Она [Татьяна] сидела у стола С блестящей Ниной Воронской, Сей Клеопатрою Невы: И, верно б, согласились вы, Что Нина мраморной красой Затмить соседку не могла, Хоть ослепительна была (гл. 8, XУI) имеют ПРЕДВ в гл. 5, XXУII: Мех ветхих песен и альманаха Был напечатан сей куплет; Трике, догадливый поэт, Кто на свет явил из праха, И смело – вместо belle Nina Поставил: прелесть belle Tatiana. В обоих случаях Татьяна "вытесняет" Нину, занимающую некое кодифицированное, "освященное" положение в некоторой устоявшейся системе. В гл. 5 это происходит <2> ментальном плане, а в гл. 8 – в реальном. По-видимому, в обоих случаях выражается тема предпочтения, отдаваемого "естественной", нетрадиционной Татьяне перед канонизированными типами героинь и имен (ср. Впервые именем таким Страницы нежные романа Мы своевольно освятим, гл. 2, XXIУ).

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

Впрочем у Пушкина есть и более ощутимые ПРЕДВ. В "Медном всаднике" строчки Куда ты скачешь, гордый конь, И где опустишь ты копыта? являются ПРЕДВ кульминационной сцены погони всадника за Евгением. Отображение является <1> неполным, так как отсутствует вся линия преследования и подавления личности, предсказывается лишь элемент "движение конной статуи". Помимо неполноты отображения, редукция осуществлена за счет <2> ментальности движения в случае обращения поэта к статуе (последующее "скаканье", хотя, возможно, и есть плод больного воображения героя, тем не менее "реально", поскольку реальностью является во всяком случае сознание Евгения) и за счет <4г> включения ПреХ-а в линию авторских риторических отступлений (обращений к Петербургу и его памятникам), а не в сюжетную линию Евгения; за счет <4к> сокращения ам-

[10] Пример и анализ сообщены авторам Е.Славутиным.

плитудн ("скакание на месте"). Сама по себе эта деталь, бесспорно, заметна (см. <4д>), лежит в осознаваемой сфере; <3> прогрессивное осознание ее как ПреХ-а исключается, регрессивное же - во всяком случае некоторыми, особенно чуткими читателями, - возможно (ср. [20; 181]).

Приведем пример из Пушкина, интересный тем, что ПреХ предвещает не только некоторые "предметные" черты Х-а, но и черты, относящиеся к орудийной сфере. Речь идет о пушкинских эпиграфах (в "Евгении Онегине" и, в особенности, в прозе). Уже отмечалось, что в эпиграфах Пушкина и Вальтер-Скотта (и, по-видимому, Мериме) цитаты даются "вне связи с общим текстом цитируемого произведения... Цитируемое только в данном извлечении приобретает особенную силу, и поэтому чтение всего отцитованного произведения не могло бы ничего дополнить к этой силе, а даже разочаровало бы" (А.С.Орлов, цит. по [13; 105-106]). Действительно, такие эпиграфы, как "О, rus! Hor. О Русь!" (к гл. 2 "Евгения Онегина") или "В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-Вхх. Она была вся в белом и сказала мне: 'Здравствуйте, господин советник!' Шведенборг" ("Пиковая дама", гл. 5), представляют собой примеры легкомысленной игры цитатами, их использования по тривиальным поводам ради "красного словца", вплоть до полного переосмысления. Такое фамильярное обращение с цитируемыми авторами характерно для светской болтовни и салонного острословия.

Но именно в такой тональности - в противовес канонизированным литературным стилям - выдержаны как "Евгений Онегин", так и повести Белкина и "Пиковая дама". Исследователями неоднократно отмечалось тяготение пушкинской прозы к анекдоту; в частности, характеризуя своих персонажей, Пушкин склонен не разрабатывать портрет посредством детальных описаний и метафор, а скорее "прохаживаться" по их адресу теми или иными остроумными замечаниями. Такой способ обращения со стилем и литературными традициями задается уже в эпиграфе (то есть, в ПреХ-е). В некоторых случаях ориентация на светскую болтовню дается в эпиграфе прямо, в лоб: так, большинство эпиграфов к "Пиковой даме" - отрывки из светских разговоров и писем (часто по-французски). В других эпиграфах (типа приведенных выше) эта ориентация проявляется в "легкомысленном" обращении с цитатами. Что касается "предметного" ПРЕДВ, то оно присуще пушкинским эпиграфам в такой же мере, как и любым другим.

В комедии Мольера Тартюф, при первом появлении на сцене, заметив, что он не один, притворно говорит слуге: Коль будут спрашивать, то я пошел в тюрьму, Снесть ленту скудную поверженным во тьму (пер. М.Лозинского). В конце комедии разоблаченного Тартюфа уводят в тюрьму.

ПреХ является <1> неполным отображением Х-а, так как в нем отсутствует такой существенный элемент, как наказание Тартюфа (Тартюф уверяет, что он пойдет в тюрьму, но не в качестве заключенного, а в качестве благотворителя). Заметим, что в данном случае необходимое для всякого ПРЕДНЕСТИЯ внешнее сход-

ство ПреХ-а с Х-ом (отправляется в тюрьму) дополняется КОНТРАСТОМ между функциями этого ухода в тюрьму (в ПреХ-е Тартюф - покровитель арестантов, в Х-е - арестант)[11]. Отображение Х-а в ПреХ-е является <2> м е н т а л ь н ы м (в ПреХ-е Тартюф лишь на словах идет в тюрьму). Обратим внимание, что ПреХ и Х это, соответственно, первое и последнее, что делает Тартюф на сцене. Тем не менее <3> е д в а л и связь между ними о с о з н а е т с я всеми зрителями или хотя бы большинством. При этом сам ПреХ, очевидно, вполне заметен (см. <4д>). Р е д у к ц и я осуществлена <4> рядом с п о с о б о в: помимо уже отмеченных н е п о л н о т ы и м е н т а л ь н о с т и отображения, имеет место у м е н ь ш е н и е события <4ж> в а б с о л ю т н ы х р а з м е р а х и в степени спектакулярности (при первых словах Тартюфа присутствует лишь служанка, в конце Тартюфа арестовывают в присутствии всех персонажей) и <4г> в с т е п е н и с ю ж е т н о й в а ж н о с т и (первые слова Тартюфа - лишь одно из многих мелких проявлений его лицемерия, заключительная сцена - единственное в своем роде и всеми ожидаемое событие).

---

11 Таким образом, в данном случае можно говорить об осложнении ПРЕДВ посредством КОНТР (о ПРЕДВ, осложненном другими ПВ, см. ниже, п. 2.2). Более того, в последовательности "идет в тюрьму как благотворитель - идет в тюрьму как арестант" можно усмотреть не просто КОНТР, но ОТК - применительно к такому читательскому (зрительскому) восприятию, которое регистрирует эти два момента в карьере Тартюфа как две ее главных вехи - начало и конец. При таком (достаточно чутком и изощренном) восприятии читатель (зритель) как бы говорит себе: "Начал с того-то, а кончил противоположным", т.е. происходит тот "психологический вираж" в слежении за линией АнтиХ - Х, который ниже (п. 3.1.2) объявляется необходимым признаком ПВ ОТК.

Сходный случай ПРЕДВ + ОТК можно отметить в "Пире во время чумы" Пушкина. Тем Х-ом, который подается с помощью этой комбинации приемов ПОД, является песня Вальсингама с ее программой наслаждений на краю гибели (Есть упоенье в бою, И бездны мрачной на краю... И в дуновении Чумы... И девы-розы пьем дыханье, Быть может, полное Чумы). ПРЕДВЕСТИЕМ ситуации "любовного контакта с зачумленным" служит несколькими страницами ранее песня Мери, где также возникает мотив "зачумленного поцелуя": Я молю: не приближайся К телу Дженни ты своей; Уст умерших не касайся; Следуй издали за ней. И когда зараза минет, Посети мой бедный прах... Как можно видеть из цитат, в песне Мери предвещаемая ситуация представлена, хотя и достаточно полно, но с обратным знаком, т.е. с применением КОНТР (совет Мери: воздержаться от чумного поцелуя;

Для целого класса авантюрных сюжетов характерна следующая ситуация: герои передвигаются по неизведанной местности (пустыне, джунглям) и становятся объектом козней врагов, стремящихся их погубить или пленить. Обычно "главному" нападению врагов на героев предшествует ряд ПРЕДВ; одно из них – гибель животных (собак, буйволов, верблюдов и т.п.) (см. Ж.Верн "Дети капитана Гранта", П.Бенуа "Атлантида"). Р е д у к ц и я Х-а проведена здесь способом <4г> .

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

Еще один пример неантропоморфного предмета в качестве ПреХ-а к судьбе людей – известное вступление к "Хаджи Мурату", где изображен жизнестойкий репей, в миниатюре воспроизводящий образ Хаджи Мурата. Р е д у к ц и я типа <4г> здесь произведена в двух отношениях: а) ПреХ – растение, Х – человек; б) ПреХ отнесен к авторскому прологу, а Х – к историческому повествованию, в котором автор не фигурирует.

Немой фильм "Розита" (рек. Эрнст Любич) начинается с ПРЕДВЕСТИЯ, о т д е л е н н о г о о т о с н о в н о г о с ю ж е т а в ряде отношений (другое место, время, другое окружение, логическая несвязанность с основным действием) и потому играющего роль пролога . Основное действие (Х) состоит в том, что король ухаживает за уличной певицей Розитой (Мэри Пикфорд), которая "водит его за нос" и в пределах возможного фамильярно издевается над ним; между тем королева пытается вернуть супруга в лоно семьи; по ходу действия король подписывает смертный приговор офицеру, возлюбленному Розиты, чтобы избавиться от соперника; совместные усилия королевы, Розиты и других положительных персонажей приводят к тому, что приговор не исполняется, а Розита достается не королю, а офицеру. В финальной сцене король садится в карету, где с неудовольствием обнаруживает свою жену, в обществе которой он и вынужден вернуться во дворец. Этот Х отображен в прологе в виде следующего ПреХ-а. Король сидит в своем

совет Председателя: стремиться к нему). Если же учесть ту роль, которую играют обе песни в развитии сюжета и их выделенность (как песен), подсказывающую сопоставление, можно – с не меньшим правом, чем в случае с "Тартюфом", – говорить об ОТК.

кабинете, собираясь подписать кому-то смертный приговор; через окно влетает кольцо для игры в серсо, которое оказывается накинутым ему на шею; выглянув в окно, король видит юных фрейлин, играющих в серсо и качающихся на качелях; он спускается в сад и заигрывает с фрейлинами; между прочим, он качается на качелях с одной из них; поднявшись высоко в воздух, король замечает внизу свою жену, к которой он и вынужден спуститься (так сказать, с неба на землю); жена уводит его во дворец. Характерной особенностью этого ПРЕДВ является <1> полнота отображения Х-а в ПреХ-е, доведенная до чрезвычайной детальности (фамильярное обращение женщин с королем, несостоявшийся смертный приговор, королева-жена - вместо желанной интрижки с женщиной более низкого ранга). Редукция, помимо <4г> вынесения ПреХ-а в другую сферу (пролог, а не основное действие; символичность, фигуральность) выражается в <4к> уменьшении масштабов ухаживания (король хочет только пофлиртовать с фрейлинами, а не завести серьезный роман).

В заключение нашего обзора примеров ПРЕДВ рассмотрим случаи, когда налицо СОВМ в одном и том же ПреХ-е двух разных осмыслений - прогрессивного и регрессивного. Распространено СОВМ прогрессивного ПРЕП (ощущается нехватка чего-то) с регрессивным ПРЕДВ (позднее обнаруживается, что в ПреХ-е уже содержался более или менее определенный "портрет" Х-а)[12]. Такое СОВМ технически может выполняться различными способами, для которых общим является следующее: сначала ПреХ предстает читателю в виде чего-то бессвязного и не складывающегося в понятную картину, затем выдается цельная картина (Х), из которой и обнаруживается скрытая ранее связь между элементами ПреХ-а.

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

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

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

---

[12] Подобное СОВМ в ПреХ-е противоположных элементов - "кажется, что нет данных для предсказания Х-а" (элемент А)/"на самом деле такие данные есть (элемент АнтиА)" - фактически эквивалентно одной из двух главных разновидностей так называемого "НЕЗАПНОГО ПОВОРОТА" (см. п. 3.3.2).

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

2.2. Множественные ПРЕДВ. До сих пор мы рассматривали те случаи ПРЕДВ, когда Х-у предшествует всего один ПреХ, иначе говоря, когда путь от ПреХ-а к Х-у не заполнен другими ПреХ-ами (о признаке заполненности – незаполненности этого пути см. комментарий к определению ПВ ПОДАЧА в 0.4). Но довольно часты и такие ПРЕДВ, при которых Х-у предшествуют несколько ПреХ-ов. Эти множественные предвестия бывают двух видов, рассматриваемых соответственно в 2.2.1 и 2.2.2.

2.2.1. ПреХ-ы, не приближающие Х-а. Множество ПреХ-ов может состоять из элементов, в равной мере отстоящих от Х-а (т.е. в равной мере редуцирующих Х) и притом разрозненных, не являющихся вехами на пути к нему. Таковы, например, различные подаваемые по ходу детективного сюжета элементы, которым предстоит сложиться в разгадку тайны (clues). Обычно накопление clues (ПреХ-ов) не приближает разгадки (Х-а)[13].

Другой пример разрозненных (не образующих единого "пути") ПреХ-ов к одному Х-у, – ПРЕДВЕСТИЯ к кульминационной сцене "Мещанина во дворянстве" (Х = "приобретение престижа и знаний ценой поboев"). Одним из них является уже упоминавшийся разговор Журдена с женой о наказании розгами как плате за ученье. Другим – сцена с учителем фехтования, который в процессе ученья больно колет Журдена шпагой. Хотя сцена с фехтовальщиком предшествует сцене с мадам

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

Курден, нельзя сказать, что от одной сцены к другой возрастает близость (ожидаемость, вероятность) кульминационной сцены посвящения в мамамуши.

2.2.2. ПреХ-ы, приближающие Х, - НАРАСТАНИЕ (НАР). Более интересен и широко распространен случай, когда несколько ПреХ-ов выстраиваются в последовательность, постепенно приближающую Х, благодаря тому, что каждый следующий ПреХ создает ощущение более близкого и несомненного появления Х-а, чем предыдущий. Рассмотрим несколько примеров такого нарастания.

В уже упоминавшейся сцене из фильма "Леди Гамильтон" Нельсон приходит в себя в чужой комнате. Тем Х-ом, который обрабатывается с помощью НАРАСТАНИЯ, является: "обнаружение того, что герой находится в доме Эммы Гамильтон (Emma Hamilton)" . К этому Х-у подбирается следующая цепочка ПреХ-ов: "сначала в кадре покрывало с вензелем Е.Н.; затем портрет леди Гамильтон на стене; и наконец, она сама". Очевидно, что последовательность "вензель - портрет - - человек" это единый "путь" приближения к Х-у. Заметим, что данный ряд ПреХ-ов эквивалентен ВАР: вензель, портрет хозяйки и ее живая фигура являются ПРОЕДЕНИЕМ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ тематического элемента "принадлежность дома Эмме Гамильтон".

В рассказе Конан-Дойла "Пляшущие человечки" с НАРАСТАНИЕМ подается ситуация: "появление в жизни героев опасного человека". Ряд ПреХ-ов, предшествующих появлению человека, указывает на элементы "человек" и "опасность" с нарастающей определенностью. Каждый из довольно многочисленных ПреХ-ов складывается из двух компонентов: того, что видит клиент, и того, как реагируют на это он и его жена. Сначала клиент обнаруживает на подоконнике своего дома изображения человечков, стирает их, а затем рассказывает о них жене; на этом этапе предполагается, что речь идет о детских рисунках. Далее человечков находят в записке, положенной на солнечные часы; жена прочитывает записку и падает в обморок. Затем клиент ночью видит мужчину, рисующего человечков; ознакомившись с надписью, жена впадает в прострацию и отчаяние. И т.д., вплоть до открытого появления чужого человека и роковой перестрелки. Очевидно, что при такой последовательности ПреХ-ов нарастает уверенность в том, что человечки являются осмысленным посланием неизвестного человека, и что это послание несет опасность. Заметим, что в отличие от предыдущего случая, здесь отсутствует ВАР: едва ли указанные ПреХ-ы можно назвать качественно разными, налицо лишь нарастание интенсивности.

В первой серии "Ивана Грозного" Эйзенштейна на НАРАСТАНИИ построен эпизод, где тяжело больной Иван просит бояр присягать Дмитрию (см. [18; 263 сл.]). Сначала Иван просто убеждает бояр "целовать крест Дмитрию", затем униженно просит и, наконец, умоляет. Эти три фазы соответственным образом КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ: если первая фаза решена в более или менее нейтральном ключе, то во второй фазе Иван становится перед боярами на колени, а в третьей в буквальном смысле валяется у них в ногах[14].

---

[14] Естественность таких парадоксальных ситуаций, как "царь стоит на коленях/валяется в ногах у подданных" достигнута применени-

Заметим, что этот фрагмент можно описывать по-разному.

1) Можно считать, что тема фрагмента (X) - "Иван умоляет бояр", а две предшествующие фазы - ПреХ-ы.

2) Можно, однако, считать темой этого фрагмента более нейтральную формулировку: X = "Иван просит/убеждает бояр...". Тогда порождение фрагмента можно будет описать так: УВЕЛИЧЕНИЕ ситуации X до крайней степени даст ситуацию X!! = "Иван умоляет бояр...". Далее ситуация X!! ПОДАЕТСЯ с НАРАСТАНИЕМ через $ПреХ_1$ = "Иван убеждает бояр..." и $ПреХ_2$ = "Иван униженно просит бояр".

3) При такой же формулировке темы, как в случае 2), возможен и еще один вывод фрагмента - с применением ПР ПОВТ, осложненного УВЕЛ: сначала X ("Иван убеждает"), затем увеличенный X (X! = "Иван униженно просит"), наконец, X, увеличенный до крайней степени (X!! = "Иван умоляет").

Эквивалентность формулировок 2) и 3) означает, что многие последовательности вроде сцены Ивана с боярами можно описывать двояко: как НАРАСТАНИЕ (то есть как основанные в конечном счете на ПРЕДВ), или как "усиленный повтор"[15] (то есть как не связанные с ПРЕДВ). Что касается описаний 1) и 2), то их принципиальная взаимозаменимость основана на том факте, что между X-ом и увеличенным X-ом соотношение таково же, как между ПреХ-ом и X-ом[16].

Добавим, что наряду с построениями типа рассмотренных, то есть таких, где НАРАСТАНИЕ либо начиналось с уменьшенного X-а и кончалось нормальным, либо начиналось с нормального X-а и кончалось увеличенным (X!-ом), встречаются и последовательности ти-

---

ем ПВ СОГЛ: упомянутые выше элементы "униженно просит" и "умоляет" согласованы с "болезнью Ивана" ("Иван, обессиленный болезнью и спором, опускается на колени, затем падает").

[15] Известным примером "усиленного повтора" являются проанализированные самим режиссером два эпизода фильма "Броненосец Потемкин", прямо выражающие тему "расширение числа восставших в результате братания между ними и их потенциальными карателями". Первый эпизод (X) - это отказ матросов расстреливать своих братьев на броненосце; второй эпизод (X!) - финальный проход броненосца через эскадру, отказывающуюся стрелять по нему (см. [16; 47 сл.]).

[16] Однако практически всегда можно сделать выбор между двумя альтернативными описаниями, исходя из типичных для данного автора тем; фрагмент из "Ивана Грозного" - достаточно редкий случай, когда, по-видимому, верным будет любое из двух описаний.

па "уменьшенный Х - нормальный Х - увеличенный Х". Примером могут служить, по-видимому, такие музыкальные построения, как "Болеро" Равеля или I-ая часть Седьмой симфонии Шостаковича, начинающиеся с проведения основной темы pianissimo и "оводящие ее посредством длительного crescendo до fortissimo.

Последний тип случаев, а именно НАРАСТАНИЕ от предельно малого до предельно большого, интересен как характерный пример одного дополнительного эффекта, применяемого довольно часто. Он состоит в том, что НАРАСТАНИЕ осложняется ОТКАЗОМ (об ОТК см. п. 3.1). В данном случае ОТКАЗ - особого рода: ПреХ не превращается в АнтиХ в обычном, то есть качественном отношении: это не "АнтиХ", а "редуцированный Х". Контраст, необходимый для ОТКАЗА, ограничивается количественной сферой; ПреХ контрастирует с Х-ом как очень м а л о е с очень б о л ь ш и м.

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

Было сказано, что данная разновидность ОТКАЗА не касается, по сути дела, качества самих объектов, участвующих в построении (то есть, ПреХ-а и Х-а), а является скорее доведением до максимума одного из соотношений, заложенных в конструкции ПРЕДВ как таковой (в данном случае - соотношения по размеру). Другим соотношением, характерным для ПРЕДВ, можно считать меньшую/большую/полную я в н о с т ь, определенность Х-а (ср. п. 3 классификации типов ПРЕДВ в 2.0: "осознаваемость/неосознаваемость восприятия ПреХ-а как отображения Х-а"). Это соотношение также может доводиться до контраста. Примеры довольно часты в детективных сюжетах, где раскрытию картины преступления предшествуют неявные, очень сильно зашифрованные указания на эту картину (ср. ПреХ = "некто утверждает, что занимается в подвале фотографией"; Х = "оказывается, что он роет подкоп в банк"). Следует заметить, что если в случае контраста по размеру возможна очень большая гамма НАР за счет нарастания от Х-а к увеличенному Х-у, то кон-

траст между явным Х-ом и увеличенно явным Х-ом представить себе трудно. Поэтому основным средством поляризации "явности/неявности" будет дополнение рассматриваемого ОТК ОТКАЗОМ в собственном смысле слова, то есть приданием неявному Х-у вида АнтиХ-а. Для детективных сюжетов это даст широко распространенную конструкцию, в которой ПреХ представляет собой не просто не-преступление, а нечто противоположное преступлению, например, заботу о жертве или какое-то подчеркнуто невинное занятие, вроде ловли бабочек (см. "Пеструю ленту" и "Собаку Баскервиллей"; ср. формулу "волк в овечьей шкуре" в [5; 12]).

Целый ряд тем предрасполагает к применению НАР; это темы типа: "подъем", "взлет", "рост", "состязание", "соперничество" (ср., например, басню о лягушке и воле, сцену аукциона в "12 стульях" (см. [4])) и т.п.

Возможны также более частные темы, предрасполагающие к тем или иным конкретным разновидностям НАР. Рассмотрим в качестве примера стихотворение Парни "A mes amis" (вольно переведенное восемнадцатилетним Пушкиным под названием "Добрый совет" - Давайте жить и веселиться... ; см. [19; 128 - 9], и пример (13а) в Приложении).

Тема стихотворения "призыв наслаждаться жизнью вопреки любым препятствиям". Эта тема развертывается в ряд аргументов: "будем веселиться вопреки принятым представлениям о том, чем надо заниматься" (occupons-nous à ne rien faire) , "... не обращая внимания на неодобрение толпы" (laissons murmurer le vulgaire); "..., не жалея о растрачиваемой жизни" (que notre existence légère // s'évanouisse dans les jeux); "...не заботясь о выборе способов быть счастливыми" (n'importe de quelle manière) , "...вопреки неизбежной старости: как в молодости (mais jouissons dans la jeunesse) , так и в самой старости, вырывая у нее возможность наслаждаться и тем самым как бы отодвигая ее (et dérobons à la vieillesse // tout ce qu'on peut lui dérober).

Именно этот последний тематический элемент - "выкраивание, отодвигание" получает в данном стихотворении в качестве средства своего РАЗВЕРТЫВАНИЯ конструкцию НАР, реализованную в сфере строфики. В стихотворении три строфы с опоясывающей рифмовкой; причем две первые строфы имеют рифменный рисунок АВВА, а третья - АВВВА[17]. Налицо НАРАСТАНИЕ величины пролета между опоясывающими рифмами. Причем НАР здесь не равномерное, типа Х, Х!, Х!!, а типа Х, Х, Х!!. Это значит, что в первой строфе задается некоторая

[17] Мы позволяем себе отвлечься от одной рифмы, общей для первой и второй строфы.

величина интервала между рифмами, во второй эта величина закрепляется в сознании читателя путем повтора, а в третьей строфе выработанная таким образом инерция ожидания нарушается в сторону превышения.

Увеличение последнего интервала выполняет, по-видимому, ряд функций. Во-первых, чисто композиционную – перемена в последней строфе отмечает конец построения. Во-вторых, НАРАСТАНИЕ к концу выполняет более или менее тривиальную содержательную функцию – оно развертывает тематические элементы "мажор", "радость", "энергия". В-третьих, и это главное, на что мы хотим обратить внимание, НАРАСТАНИЕ интервала между двумя опоясывающими рифмами в последней строфе участвует – в орудийной сфере – в РАЗВЕРТЫВАНИИ одного более конкретного элемента темы, а именно упомянутого выше элемента "выкраивание, отодвигание". В самом деле, увеличенный по сравнению с нормой интервал означает не что иное, как о т о д в и г а н и е конца строфы и стихотворения. Заметим, что из трех последовательных стихов, образующих интервал, именно в третьем, "лишнем", стихе говорится об отнятии, выкраивании (dérobons)[18].

Более или менее сходный пример проведения тематического элемента "отодвигание конца, продление прежнего состояния, добавление чего-то еще в том же роде" одновременно через предметную сферу – в виде прямого лексического названия этого элемента – и через орудийную – в виде добавления лишней (по сравнению с некоторой нормой) строки, причем такое, что предметное КОНКР приходится именно на "лишнюю" строку, находим в 1-ой строфе стихотворения

---

[18] Заметим, что этот способ орудийного КОНКР тематического элемента "отсрочка, отодвигание (старости)" не является единичной "находкой" последней строфы, но проходит и через всю строфическую организацию стихотворения. РАЗВЕРТЫВАНИЕМ указанного тематического элемента является, по-видимому, уже выбор опоясывающей рифмовки АВВА для всех трех строф. Действительно, из всех возможных схем четверостишия схема АВВА в наибольшей степени задерживает, отодвигает появление ожидаемой рифмы А. В заключительной же строфе задержка в выдаче ожидаемой рифмы сделана еще более длительной, чем в двух первых, то есть орудийное воплощение "отодвигания" подвергнуто ПОВТ + УВЕД (т.е. НАР).

Образно выражаясь, тема"отсрочки, р е т а р д а ц и и старости" проводится в орудийной сфере с помощью н а р а с т а ю щ е й р е т а р д а ц и и появления последнего стиха в каждой строфе. (Принятое в поэтике понятие ретардации представляется интуитивно достаточно ясным; его интерпретацию в рамках излагаемой теории см. ниже, п. 2.3.2.)

Пастернака "Поездка": На всех парах несется поезд, Колеса вертит паровоз. И лес кругом смолист и хвоист, И что-то впереди еще есть, И склон березами порос (АВВВА).

Мы рассмотрели несколько примеров, когда ПРЕДВ дополняется ПОВТ и УВЕЛ, образуя конструкцию НАРАСТАНИЕ. Эта конструкция чрезвычайно распространена в разных временных искусствах - сюжетной прозе, поэзии, музыке, кино и т.д. Она применяется тогда, когда есть установка на особого рода эффект - эмоциональное "взвинчивание" воспринимающего, - включающий целый ряд компонентов. Главный эффект, обеспечиваемый уже тем, что НАР есть частный случай ПОДАЧИ, точнее - прогрессивно осмысляемого ПРЕДВ, - это "интересность", "вовлекающее действие" (один из наиболее общих и специфических для искусства выразительных эффектов - ВЭ, см. [7; сх. № 1]). Он дополнен и развит эффектами, свойственными другим ПВ, входящим в данную конструкцию, - УВЕЛИЧЕНИЮ ("сила", "ударность") и ПОВТОРЕНИЮ ("множественность", "длительность"). Важное качество вносится ритмическим характером ПОВТОРЕНИЯ (под ритмичностью в данном случае понимается правильность процесса НАРАСТАНИЯ от малого к большому; о ритмических повторах см. [7; 28]); мы имеем в виду эффект неуклонности, "неумолимости".

Заговорив об эффекте "взвинчивания" (а также входящих в него эффектах неумолимости и т.п.), естественно задаться вопросом, какое место в наших представлениях об описании художественного текста занимают подобные эффекты. По-видимому, они менее определенны и содержательны, чем конкретные чувства типа "страха", "радости" или "смеха", получающие статус тем и выражаемые с помощью фигур (см. [6]). С другой стороны, они, пожалуй, более содержательны, нежели выразительные эффекты (ВЭ), которые могут развертываться с помощью элементарных ПВ. Возможно, однако, что они все-таки ближе к последним и представляют собой сложные комбинации элементарных ВЭ, выражаемые сложными же комбинациями ПВ (такое "сложение" мы попытались наметить выше, возводя эффект "взвинчивания", производимый НАР, к эффектам отдельных составляющих его ПВ).

2.3. "Прерывание пути" от ПреХ-а к Х-у. До сих пор рассматривались такие ПРЕДВ, при которых путь от ПреХ-а к Х-у был прямым и подчеркивался чисто количественными средствами (ПОВТ, УВЕЛ) без изменения его направления. Другой способ подчеркнуть путь основан на применении техники КОНТРАСТА в широком смысле слова и состоит в прекращении движения к Х-у или перемене направления движения.

2.3.1. ПРЕДВ + ОТК. Начнем с последнего случая, который в терминах ПВ может быть описан, как осложнение ПРЕДВ ОТКАЗОМ: на пути от ПреХ-а к Х-у возникает "отказное" состояние АнтиХ. Результирующая конструкция эквивалентна ОТК.ДВ., поскольку переход от ПреХ-а к АнтиХ-у есть д в и ж е н и е , противоположное последующему переходу от АнтиХ-а к Х-у. Мы не будем рассматривать здесь элементарных примеров такой конструкции и отошлем читателей к соответствующему разделу (ОТК.ДВ., п. 3.2.). Здесь же мы приведем ряд примеров, в которых ОТКАЗОМ осложняется не простое ПРЕДВ, а ПРЕДВ с ПОВТ и УВЕЛ, то есть конструкция НАР. Часто бывает, что перед очередным этапом НАР, обычно заключительным, то есть перед появлением самого Х-а, наступает обратный ход, то есть появляется некоторый более слабый ПреХ или даже АнтиХ.

Пример - эпизод с учителями из комедии Мольера "Мещанин во дворянстве". Тема эпизода - "вражда учителей на почве корыстолюбия". Тема дается с НАР, последним (кульминационным) этапом которого является "драка трех учителей" (Х). Кульминационной сцене предшествуют $ПреХ_1$ -"спор учителей фехтования и музыки"; $ПреХ_2$ - "перебранка, в которую переходит этот спор". Далее следует АнтиХ - "появление учителя философии, который мирит ссорящихся, проповедуя "умеренность и терпимость". Затем следует Х - "драка учителей" ("учитель философии, оскорбленный неуважением к философии, сам нападает на других учителей").

Аналогичным образом строится история с долгами Доранта в той же комедии: Дорант непрерывно занимает у Журдена деньги, долг растет (Х); затем Дорант делает вид, что собирается отдать долг (просит подсчитать сумму (АнтиХ); после этого откладывает уплату долга и занимает еще (Х!). Среднее звено этой последовательности - АнтиХ - развертывается, в свою очередь, в целый эпизод, построенный по принципу ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА (о ВН. ПОВ см. ниже).

Такого же типа НАРАСТАНИЕ с ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ находим и в "Дон-Жуане", где герой с нарастающей силой грешит (Х, Х!...); затем (близко к кульминации) заявляет Сганарелю, что решил подумать о душе (АнтиХ); затем добавляет: "вот еще лет 20-30 так по-

живем, а потом и о душе подумаем" (Х!!! = "намерение грешить еще очень долго/всю жизнь")[19].

2.3.2. Ретардация (осложнение ПРЕДВ другими ПРЕДВ, имеющее черты ОТК). Конструкция, традиционно называемая ретардацией, может быть в общих словах описана следующим образом: ожидается некоторое событие; затем – в тот момент или в том месте, где оно должно наступить, его не происходит; в конце концов оно все же наступает. В терминах ПВ – а именно, разных видов ПОД – эта конструкция может быть представлена как состоящая из: (а) прогрессивного ПРЕДВ с определенностью ожидания (см. 2.0, п. 5); (б) ПРЕДВ типа "нехватка Х-а" в ожидаемом месте; (в) Х-а, появляющегося с задержкой.

Обратим внимание на второе звено конструкции, т.е. на (б). ПРЕДВ типа "нехватка Х-а в ожидаемом месте" обладает большей интенсивностью, чем обычное прогрессивное ПРЕДВ (в том числе $ПРЕДВ_{прогр}$ с определенностью ожидания). Во всяком $ПРЕДВ_{прогр}$ латентно наличествует к/о между "отсутствием" (полноценного) Х-а и его (частичным) "присутствием": так, если появились какие-то признаки, настраивающие на ожидание Х-а, то это значит, что Х отчасти как бы есть (в смысле некоторой "предрасположенности" к нему) и тем не менее его нет (в смысле материального присутствия). Это верно и для случая ПРЕДВ, который мы выше назвали нехваткой Х-а в ожидаемом месте: опять-таки налицо одновременное "присутствие" и "отсутствие" Х-а. Однако к/о между ними в этом случае выражено более резко, подвергнуто УНЕЛ. УНЕЛИЧЕНИЕ к/о достигнуто путем УНЕЛ одного из его членов, а именно элемента "присутствие", конкретизированного, как мы помним, в виде "предрасположенности" к Х-у. Действительно, в момент, когда Х ожидается с полной определенностью, эта "предрасположенность" и достигает максимума. Тем самым автоматически заостряется и противоположный полюс – "отсутствие" Х-а. Таким образом, от звена (а) к звену (б) увеличиваются оба полюса – как "присутствие" Х-а, так и его "отсутствие". Иначе говоря, данная конструкция из двух ПреХ-ов (звенья (а), (б)) и последующего Х-а (звено (в)) есть одновременно НАР

[19] Не вдаваясь в подробный анализ этой проблемы, заметим, что во всех трех примерах из Мольера ОТК.ДВ, получающееся в результате осложнения ПРЕДВ, предстает не в чистом виде, а в осложненном; благодаря СОНИ АнтиХ-а с Х-ом в составную конструкцию (в которой Х так или иначе мотивирован АнтиХ-ом) ОТК.ДВ. оказывается дополненным до так наз. ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА (см. ниже, п. 3.3).

("присутствие частичное - более сильное - полное") и ОТК. ДВ. ("присутствие частичное - более слабое - полное").

Элемент "нехватка Х-а", "перебивающий" последовательность ПреХ - Х, может конкретизироваться разными способами. Он может относиться к той же линии, что и ПреХ - Х, или к другой, параллельной.

Интересный случай того, как последовательность ПреХ - Х перебивается неХ-ом, взятым из той же линии, - конструкция, которую можно условно назвать "занавесом".

Пример - эпизод дуэли Печорина с Грушницким: ПреХ = "Печорин стреляет в Грушницкого, стоящего на краю скалы"; неХ = "Площадку заволокло дымом"; Х = "Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было".

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

С другой стороны, линия ПреХ - Х может перебиваться иной сюжетной линией, когда в роли неХ-а выступает некий Х', имеющий самостоятельную ценность и интерес. Широко распространено такое построение приключенческого романа, при котором действие в одной линии прерывается сразу после некоторого ПреХ-а ("на самом интересном месте"), затем следует конец главы, следующая глава развивает другую сюжетную линию и заканчивается таким же способом, и лишь затем подхватывается действие предыдущей главы и продолжается движение от ПреХ-а, которым она кончалась, к Х-у.

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

вытаскиваемый из стула")[20].

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

Крайним случаем использования вставных новелл как орудия ретардации является сюжет "Книги 1001 ночи", где рассказывание сказок отсрочивает казнь Шахерезады. Линия ПреХ - Х оказывается здесь второстепенной, а неХ - главной. По сути дела имеет место СОВМЕЩЕНИЕ внешней формы конструкции ПреХ - неХ - Х с действительным построением типа "цикл новелл с обрамлением" (ср. "Декамерон" и т.п.). Отметим, что, как и случай из "Двенадцати стульев", этот сюжет не является вполне чистым примером конструкции ПреХ - Х. Поскольку в результате Шахерезаду не казнят, и более того, этот исход подготовлен многократными отсрочками казни, то можно сказать, что мы имеем дело здесь скорее с составной конструкцией ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (см. п. 3.3).

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

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

2.4. Темы, предрасполагающие к ПРЕДВ. Представляется, что для прогрессивно осмысляемого ПРЕДВ такими темами являются всякого рода чувства, связанные с "заглядыванием вперед": "страх", "трево-

[20] Упомянутый дополнительный эффект состоит в том, что в следующую минуту Х оборачивается АнтиХ-ом - в ящике скрывается не сокровище, а лишь медная дощечка с подписью мастера Гамбса (ВН.ПОВ. "ментального" типа, см. ниже, п. 3.3.1).

га", "предвкушение", "надежда" и т.п. (ср. соображения Visentine на о том, что для создания у зрителя ощущения тревоги за героя необходимы ПРЕДВЕСТИЯ, постепенно нарастающие от неясного ощущения чего-то неладного до более определенных указаний о характере опасности, см. [9; 47, 52]). Недаром техника ПРЕДВЕСТИЙ так типична для сюжетов, рассчитанных на внушение читателю тревоги и страха (см., например, выше о "Плящущих человечках"). Прогрессивно осмысляемые ПРЕДВ находят себе поэтому богатое применение в разного рода сюжетах с ужасами.

Регрессивно осмысляемые ПРЕДВ со своей стороны, оказываются естественным средством РАЗВЕРТЫВАНИЯ тематических элементов типа "узнавание", "откровение" и т.п. (о технике запрятывания clues в связи с темой "откровение об устройстве мира" см. [2]).

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

К применению ПРЕДВ предрасполагает такой тип художественного построения как р е к л а м а, один пример которой (где ПРЕДВ осложнено ВАР и СОВМ) мы и рассмотрим в заключение раздела о ПРЕДВ. (См. также схему № 2.)

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

В каком смысле ПВ ПРЕДВ показан жанру рекламы? Реклама имеет целью вызвать у потребителя желание, предвкушение, надежду и т.п., т.е. чувства именно такого рода, который, будучи задан в качестве темы, имеет своим типичным РАЗВЕРТЫВАНИЕМ конс рукцию с ПРЕДВ. В частности, реклама может строиться как изображение сначала а) н е х в а т к и того или иного предмета сервиса (человеку надо по-

мыть раковину, поехать куда-то, послушать музыку, избавиться от мучительной боли или неудобства и т.д.), а затем б) рекламируемого объекта, снимающего недостачу (моющий порошок, автомашина, электропроигрыватель, болеутоляющее средство и т.п.). В данном случае ПРЕДВ состоит в том, что демонстрации шампуня предшествует разговор о том, как плохо иметь секущиеся волосы. Однако этим ПРЕДВ данная реклама далеко не ограничивается.

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

Важную роль в данной рекламе играет ПВ СОВМ: ситуация "опрос общественного мнения" (КОНКР элемента "объективность") совмещена с ПреХ-ом, полученным в результате ПРЕДВ,- изображением нехватки (разговором о неприятностях от секущихся волос). СОВМ выражается в том, что нехватка выясняется в ходе опроса общественного мнения. Достоинствами этого СОВМ оказываются а) естественность ситуации и б) возможность ее изобразительного РАЗВЕРТЫВАНИЯ. Для оценки этого СОВМ полезно представить себе другие варианты подобной рекламы, где СОВМ либо вообще отсутствовало бы (отзывы прессы или статистика общественного мнения, напечатанные отдельно от изобразительной части рекламы, хотя бы и использующей то или иное

ПРЕДВ), либо было бы менее тесным (отзывы прессы или статистика, пространственно сближенные с изображением ПреХ-а или Х-а, например, объединенные с ним одной рамкой или геометрической фигурой).

Обратим внимание, что элемент текста, развертывающий тематический элемент "объективность" (то есть ситуация "опрос общественного мнения), совмещен здесь с ПреХ-ом, а не с Х-ом. В принципе возможно было бы и другое решение (тот же опрос общественного мнения, но помогающий выяснить не нехватку, а достоинства шампуня). Выбор того варианта, который реально представлен в рекламе, вероятно, не случаен. По-видимому, постоянным свойством рекламы можно считать установку на "неназойливость" при выдаче главного высказывания - Х-а (предложения покупать данный товар); эта установка - не что иное, как еще одно КОНКР тематического элемента "объективность, истинность, беспристрастность". Проявления установки на неназойливость могут быть различными: мелкий шрифт прямых рекомендаций Х-а, скрадывание прямых указаний на момент покупки и платежа ("пейте", "курите", "читайте" вместо "покупайте", "выписывайте"; умолчание о цене товара) и др. Ясно, что в случае с рассматриваемой нами рекламой СОВМ "опроса общественного мнения" с Х-ом дало бы нежелательный эффект назойливости. В реальном же варианте признаки "объективности", введенные в ПреХ, незаметно распространяют свой ореол также и на Х.

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

3. ПОДАЧА, основанная на технике КОНТРАСТА (ОТКАЗ в широком смысле слова)

3.1. Собственно ОТКАЗ (ОТК).

3.1.0. ОТКАЗОМ[21] называется такая ПОДАЧА Х-а, при которой

---

[21] Термины ОТКАЗ, ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ позаимствованы нами у С.М.Эйзенштейна, который, по-видимому, первым сознательно ввел эти термины и соответствующие понятия в теорию искусства. В конечном счете они восходят к В.Э.Мейерхольду, в режиссерской практике которого им отводилось важное место. В его биомеханических

ПреХ представляет собой АнтиХ, то есть это ПОД, подчеркнутая с помощью КОНТР.

3.1.1. Примеры ОТК. Типичным примером ОТК может служить намеченная Мейерхольдом сцена с Дездемоной (см. сноску 21). Здесь ОТКАЗОМ подчеркивается кульминационный пункт всей трагедии, так что ОТКАЗ не может пройти незамеченным.

Однако ОТК может применяться и на весьма малых участках действия, оставаясь почти незаметным. Так, в хронике Шекспира "Генрих IУ" (ч. I, акт Ш) явление 2 начинается с того, что на сцене находится толпа лордов. Однако тут же король выпроваживает их, говоря: Оставьте, господа, нас. Я и принц // Должны поговорить без посторонних (перевод Б.Пастернака). Суть этого несложного построения состоит в том, что момент "конфиденциальности, интимности" беседы короля с сыном подчеркивается переходом к нему из противоположной ситуации - обстановки "пышной придворной толчеи".

Еще один достаточно простой пример - история стульев в романе Ильфа и Петрова. Как помнит читатель, существенным моментом романа является разрозненность стульев (примем ее за Х), мотивирующая путешествия героев по стране и их столкновения с разными людьми и учреждениями. Разрозненность эта могла бы быть задана с самого начала романа. Однако в действительности авторы показывают как она возникает из противоположного состояния - на глазах читателя комплект из 10 стульев, находящийся в одном месте (музее мебели) разрознивается (на аукционе) и растекается по разным местам[22].

Эффектный пример ОТКАЗА находим в спектакле театра на Таганке "Жизнь Галилея" (пьеса Брехта, постановка Ю.Любимова). В одной из сцен (сцена ХП) за Галилея ходатайствуют перед новым папой Урбаном УШ, имеющим репутацию просвещенного либерала и человека, благожелательно относящегося к Галилею. Однако папа занимает догматическую позицию, вытекающую из его официального поло-

---

этюдах "были тщательно разработаны моменты 'отказов' - отход перед движением вперед, замах перед ударом, приседание перед подъемом и т.д...." При этом отказ понимался "то в психологическом смысле, то в смысле композиционном. Но всякий раз Мейерхольд пользовался 'отказом' для усиления и подчеркивания сценического действия..." По словам Мейерхольда, "прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней. Только тогда финал спектакля достигнет подлинно трагедийного взлета" [I; 474-475].

22 На примере этого эпизода покажем возникающую иногда трудность отличения ОТК от ПРЕД. Она связана с тем, что некоторым тематическим элементам (Х-ам) в "словаре действительности" противостоят не два разных элемента неХ и АнтиХ, а всего один, о котором трудно сказать, чем он является - неХ-ом или АнтиХ-ом. Действительно, неясно, что такое "комплект стульев" - "неразрозненность" или "анти-разрозненность"?

жения. Сцена построена по принципу ОТКАЗА. Сначала папа предстает как "просто человек", что является АнтиХ-ом к Х-у = "папа как носитель должности, воплощение власти". Переход от АнтиХ-а к Х-у проведен через разное (ПВ ВАР): во-первых, через текст диалога, во-вторых, через сопровождающую его игру. Диалог начинается с того, что папа высказывает гуманные соображения (АнтиХ)[23], но постепенно переходит к совершенно жесткой, официальной линии (Х). Параллельно его облачают в парадный папский наряд (это мотивировано тем, что разговор происходит перед торжественным выходом папы). Это облачение также начинается с АнтиХ-а: в начале сцены папа предстает голым, что, по-видимому, призвано выражать на языке костюма идею "человек вообще" (ср. выражение "в костюме Адама"). По ходу действия он постепенно заковывается в "униформу". Существенно, что последнее противопоставление ("одетость - неодетость") относится не только к предметной сфере (как одно из многих возможных различий между "человеком" и "чиновником"), но и к орудийной сфере театрального искусства, язык которого включает элементы "костюм", "одевание", "гримировка" и т.п. Если бы тот же эпизод был не показан на сцене, а описан в романе, то этот дополнительный эффект (проведение через дополнительный, орудийный, уровень - уровень театрального реквизита) пропал бы.

Некоторые эффектные ситуации, основанные на ОТКАЗЕ, стали бродячими сюжетами. Такова ситуация "приглашение героя для свершения воинского подвига": героя приходят звать на помощь от врагов, в то время, как он погружен в сугубо мирные и частные занятия.

По-видимому, одним из первых случаев фиксации этого сюжетного блока в литературе является рассказ Ливия о Цинциннате, отрываемом от плуга, чтобы в качестве диктатора возглавить борьбу римлян с эквами.

В восточно-африканской эпической поэме (рукопись на суахили начало XVIII в.) "Утенди о Херекали" решающим для победы оказывается вступление в бой Али, известного фольклорного героя, зятя пророка Мухаммеда. В отчаянный для арабов момент он вдали от места действия колет дрова на пороге своего дома. Жена командует им, говоря, что он наколол слишком мало дров. Тут приходит зов о помощи; Али спешит на поле битвы и спасает положение. Укажем, что собственно ОТК дополнен здесь ВАР контрастного отношения между "богатырским" и "небогатырским" поведением: (1) "занят мирным делом" - "сражается"; (2) "подчиняется женщине" - "командует мужами".

В фильме Эйзенштейна "Александр Невский" гонцы, прибывшие в Переславль-Залесский просить князя возглавить отпор немецким рыцарям, застают его с неводом в руках.

---

[23] Отказный характер начальных реплик папы подчеркнут сугубой негативностью его первых же слов: "П а п а (очень громко). Нет, нет и нет!.. Я не позволю уничтожить расчетные таблицы. Нет!"

В английском фильме "Кромвель" будущего вождя революции приезжают звать на борьбу с королем, но застают за сборами: оказывается, Кромвель решил искать покоя в Америке, вдали от политических смут. Кромвель отказывается от приглашения воевать с королем; лишь затем, под влиянием других событий, он изменяет свое решение. Здесь уже знакомый нам ОТК дополнен до ОТК.ДВ. (см. ниже) – Кромвель не только далек от политической борьбы, но и намерен уехать от нее еще дальше.

Та же схема ОТК наблюдается и в других случаях, где, однако, речь идет не о военных подвигах, а об иных (творчество, политика, расследование преступлений, и т.п.).

Роман Дюма "Двадцать лет спустя" начинается с того, как д'Артаньян приводит в движение одного за другим своих прежних друзей-мушкетеров, прочно осевших в своих поместьях, для совместной борьбы с Мазарини (здесь ОТК СОВМЕЩЕН с ПРЕП и НАР "собирания компании", см. п. I.1). В некоторых рассказах о Шерлоке Холмсе знаменитого сыщика упрашивают приняться за расследование убийства в то время, как он погружен в изучение средневековой музыки или экзотических языков. В этом случае ОТК основан на контрастном отношении между занятиями "чистой наукой" и криминальными буднями.

Сходный ОТК – в стихотворении Пушкина о Ломоносове: Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря; Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака! Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы: Будешь умы уловлять, будешь помощник царям. В этом стихотворении (являющемся парафразой слов Христа, обращённых к Петру) контрастное отношение, лежащее в основе ОТК ("прозаическая деятельность" – "высокое служение"), дважды подчеркнуто тождеством: "помощник отца" – – "помощник царей"; "ловец рыбы" – "ловец умов".

В отраженном виде "цинциннатовский мотив" встречается в повести Ю.Тынянова "Малолетный Витушишников", тема которой может быть сформулирована как "осмеяние застоя, ничтожества жизни, отсутствия событий в николаевской России 40-х годов". Применение к этой теме различных вариантов фигуры I "Приукрашивание" (см. [6]) дает всевозможные ситуации, иронически возвеличивающие те или иные ничтожные события. К реализациям этой темы относится и формула (69) в [7; 64] 23а, которая – в рабочих и иллюстративных целях – неточно названа там темой всей повести. Реализациями той же темы служат многочисленные случаи, когда автор применяет для описания тривиальных и низменных событий штампы, позаимствованные из историко-героической сферы (например, петровские позы применительно к бессмысленным действиям Николая: так, Николай "лично", как Петр, инспектирует... кабак). Одним из высоких историко-героических штампов и является "цинциннатовский мотив", примененный у Тынянова к деятельности Фаддея Булгарина, к которому обращаются в поисках историографа для "подвига" малолетного Витушишникова: "Фаддей Венедиктович Булгарин был потревожен в своем уединении... Летом жил в деревне, а зимою на просторной петербургской квартире, где завел... громадную клетку в полкомнаты, содержа там певчих птиц... Обдумывал план своих воспоминаний" (гл. 30). Использование этого сюжетного мотива в пародийном ключе, в ряду других "высоких" штампов свидетельствует

23а "Комический контраст между огромной императорской властью и манией величия Николая I – и тривиальными пустяками, в которых они реализуются".

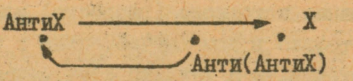
об уже состоявшемся переходе его в разряд "готовых предметов" осознанных литературных схем. О том же говорит использование этого мотива в насквозь стилизованном стихотворении Багрицкого "Суворов", где прямо сказано: Вы, как древний Цинциннат, в деревню свою удалились...

3.1.2. В заключение раздела об ОТКАЗЕ укажем на некоторые сходные с ним построения. Поскольку существенными признаками ОТК являются а) отношение контраста между ПреХ-ом и Х-ом и б) предшествование ПреХ-а Х-у и путь от одного к другому, постольку сходными с ОТКАЗОМ неизбежно окажутся конструкции, обладающие теми же свойствами, но по другим причинам. Отношение контраста естественным образом возникает в результате применения таких ПВ, как КОНТР или $ВАР_{контр}$ (проведение через контрастное разное); отношение "предшествования и пути" может возникнуть при соответствующем расположении контрастирующих элементов в линейной организации текста. Если элемент АнтиХ, полученный приемом КОНТР, располагается ранее исходного (главного) элемента Х, то об ОТКАЗЕ можно говорить только в том случае, если у читателя возникает ощущение "пути" от АнтиХ-а к Х-у, то есть ощущение некой перемены состояний, психологического "виража". Этому могут способствовать разные факторы, в частности, тождество объекта, с которым происходит перемена (ПВ $КОНТР_{тожд}$); близость в тексте между двумя контрастными состояниями или их равноправное и одинаково выделенное положение в макроструктуре текста (т.е. соседство в более обобщенном представлении текста, ср. сноску 11). Если же какое-то из этих условий или ни одно из них не выполняется (то есть, если контрастирующие элементы расположены далеко друг от друга или на разных уровнях текста или принадлежат к разным объектам), то ощущение "виража" ослабляется и мы имеем дело не с ОТКАЗОМ, а просто с разновременным КОНТРАСТОМ. В случае же, если сходная с ОТК конструкция восходит к ПВ $ВАР_{контр}$, то она отличается от ОТК уже тем, что первый из двух контрастирующих элементов не может рассматриваться как второстепенный (то есть как ПреХ), а второй из них - как главный: оба такие элемента являются параллельными РАЗВЕРТЫВАНИЯМИ одного глубинного элемента (ср. аналогичные замечания о разграничении ВАР и ПРЕДВ в п. 2.1.1). Тем не менее, если психологический "вираж", о котором шла речь, так или иначе обеспечивается, то и

эта конструкция может приближаться к ОТКАЗУ, хотя она и не тождественна ему. Пример - визит Чичикова к грубому Собакевичу после нежного Манилова.

Перейдем к рассмотрению некоторых распространенных конструкций, основанных на осложнении собственно ОТК другими ПВ, - ОТК.ДВ., ВН.ПОВ. и фигуры "Патетическое развитие" (пп. 3.2-3.4).

3.2. ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ. Одним из наиболее распространенных типов дополнения ОТКАЗА другими ПВ является сложный ПВ ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ (ОТК.ДВ.). Он получается, когда АнтиХ в свою очередь подается ОТКАЗОМ, причем так, что путь Анти(АнтиХ) - АнтиХ находится в контрастном отношении к пути АнтиХ - Х[24]. Иначе говоря, строится такая конструкция, в которой сначала из некоторого положения Анти(АнтиХ) происходит приближение к АнтиХ-у, являющееся одновременно удалением от Х-а, а затем следует обычный ОТК, то есть движение от АнтиХ-а к Х-у:



Пример ОТК.ДВ - начальный эпизод французского фильма "Небо над головой". Содержание фильма - боевая готовность в связи с нападением внеземных существ. Однако фильм начинается не с самой готовности (как было бы при отсутствии ПОДАЧИ) и даже не с перехода от спокойствия к боевой готовности (ПРЕП или ОТК), а с эпизода окончания военных маневров, когда персонажи (военные летчики с авианосца) улетают в отпуск, то есть к мирной жизни. Затем объявляется тревога, и мы видим, как персонажей по одному разыскивают в тылу и отрывают от мирных занятий, приказывая вернуться в строй. Здесь Х = "боевая готовность"; АнтиХ = "мирная жизнь"; переход от АнтиХ-а к Х-у = "возвращение в строй"; Анти(АнтиХ), лежащий близко к Х-у, = "военные маневры"; переход от Анти(АнтиХ)-а к АнтиХ-у, по направлению противоположный возвращению в строй, = "окончание маневров и уход в отпуск".

---

[24] Очевидно, возможны и другие способы ПОДАЧИ АнтиХ-а, например, из неХ-а или из Анти(АнтиХ)-а, не лежащих между АнтиХ-ом и Х-ом. Однако более употребительной в силу эффектной контрастности двух движений является указанная конструкция, названная нами ОТК.ДВ.; поэтому, допуская существование других способов ПОДАЧИ АнтиХ-а, мы их здесь не рассматриваем.

Заметим в связи с этим, что поскольку первая фаза ОТК.ДВ. рассматривается нами как движение к АнтиХ-у не из любого положения, а в основном из положений, близких к Х-у, то можно считать, что ОТК.ДВ. по определению включает ПРЕДВ. В самом деле, то близкое к Х-у положение, из которого начинается ОТК.ДВ., может считаться редуцированным Х-ом, то есть ПреХ-ом. Так, в примере из фильма "Небо над головой" пребывание летчиков на корабле в самом начале фильма это, в сущности, ПРЕДВ к их пребыванию на корабле по тревоге на несколько более позднем этапе сюжета; ср. также п. 2.3.1.

Заметим, что в данном сюжете ОТК дополнен еще двумя ПВ. Во-первых, контрастное отношение между противоположными состояниями – "маневрами" и "боевой готовностью", с одной стороны, и "мирной жизнью", с другой, КОНКРЕТИЗИРОВАНО в виде к/о между "коллективностью" и "разрозненностью" героев (о КОНКРЕТИЗАЦИИ к/о см. [7; п. 7.4]). Далее эта "разрозненность" героев в тылу позволяет подвергнуть тему "мирная жизнь" (и момент перехода от нее к тревоге) действию ВАР: каждого отрывают от специфического для него мирного занятия[25].

Естественным материалом для изучения ОТК.ДВ являются постановки Мейерхольда.

"Под знаком 'отказа'[26] была поставлена одна из самых сильных сцен 'Дамы с камелиями' – сцена смерти. Принцип 'отказа' в этой сцене был применен Мейерхольдом в самых различных направлениях – и в тексте, и в настроении, и в мизансцене. Последние слова Маргерит были соответственно отредактированы Мейерхольдом: 'Я не страдаю! Словно возвращается жизнь... Никогда мне не было так легко... Значит, я буду жить?... Ты видишь, я улыбаюсь, я сильная... Жизнь идет! Это она потрясает меня!' При произнесении этих последних слов Маргерит неожиданно вставала со своего кресла, выпрямлялась и, двумя руками обхватив штору, открывала окно. В полутемную комнату, заливая всю сцену, врывался яркий солнечный свет. Маргерит, так и не выпуская из рук занавеса, падала в кресло, полуспиной к зрителям. Общее оцепенение. После паузы только одна левая рука соскальзывала с подлокотника. Это знак смерти. Каждый из присутствовавших делал небольшое движение назад и только после этого все приближались к ней, а Арман с возгласом: 'Маргерит! Маргерит!' опускался перед ней на колена. Так кончался спектакль" ([1; 475]).

Обратим внимание прежде всего на основное ОТК.ДВ. этой сцены. Перед наступлением смерти (X) Маргерит ощущает прилив сил и делает

---

[25] Как пример того, что одни и те же предметы, ситуации и т.п. могут служить КОНКРЕТИЗАЦИЯМ различных и даже противоположных тем в разных поэтических мирах, отметим, что значение элементов "коллективность" и "разрозненность" в данном сюжете прямо противоположно значению этих же элементов, например, у Конан Дойла. Там "коллективность" выражает "безопасность и уют", а "разрозненность" – "опасность, тревогу" (см. [14]); здесь, наоборот, "разрозненность" выражает "мирную жизнь" (≃ уют, безопасность), а "коллективность" – "опасность" и (в прямом и переносном смысле) "тревогу". Добавим, однако, что в обоих случаях переход к "коллективности" означает "собирание компании", которой предстоит стать групповым героем (о "собирании компании" см. выше в п. 1.1).

[26] В литературе о Мейерхольде, как и в его собственных высказываниях, термином "отказ" покрываются и собственно ОТК, и ОТК.ДВ (в нашей терминологии); ср. в этом смысле также примеры в сн. 21.

движение в сторону жизни (АнтиХ). Переход к АнтиХ-у КОНКРЕТИЗИРОВАН: 1) в словах Маргерит о возвращающейся жизни; 2) во вставании; 3) в энергичном (двумя руками) открывании шторы; 4) в трепете ("(жизнь) потрясает меня..."); 5) во вторжении света в полутемную комнату. Последующий переход к Х-у конкретизирован 1) в молчании; 2) в падении Маргерит в кресло; 3) в бессильном цеплянии за штору; 4) в соскальзывании руки; 5) в реакции окружающих (подробнее о ней позже).

Посмотрим, какие дополнительные ПВ применены в этой сцене для повышения выразительности к/о между Х-ом и АнтиХ-ом, иначе говоря, как организованы соотношения между проявлениями жизни и проявлениями смерти. [Заметим, что здесь идет речь еще об одном решении той художественной задачи (выразить контраст "жизнь" - "смерть"), о которой уже говорилось на примерах из стихов Цветаевой, Державина и из рассказа Л.Толстого "Акула"в [6; 19 сл.]; [7; 81]] .Можно видеть, что здесь налицо КОНКР к/о "жизнь/смерть" по следующим признакам: а) положение тела: вертикальное/полулежачее; б) речевое поведение: монолог/молчание; в) действия рук со шторой: энергичное отдергивание/пассивное цепляние. С другой стороны, элементы "вторжение света" и "трепет" из сферы "жизнь" не находят себе антиподов в сфере "смерть", а элемент "реакция окружающих" из сферы "смерть" не получает контрастного себе элемента в сфере "жизнь" (по крайней мере, в рамках данного протокола). Что касается элемента "соскальзывание руки", то он может рассматриваться как ПОВТОРЕНИЕ, возможно, даже с УВЕЛИЧЕНИЕМ (знак смерти крупным планом!)[27] элемента "падение тела", согласованное с элементом "пассивность (игры рук)".

Заслуживает внимания, что при одной из КОНКРЕТИЗАЦИЙ контрастного отношения (а именно, в случае с игрой рук) сам признак противопоставления оказывается достаточно нетривиальным и новым, а потому заметным, в отличие, например, от признака "положение тела", более или менее обязательного для к/о "жизнь - смерть".

---

[27] Крупный план руки обеспечен тем, что Маргерит, к которой приковано внимание зрителя, в целом не видна, поскольку полулежит в кресле и повернута к залу спиной, причем как она, так и остальные действующие лица неподвижны ("общее оцепенение"). Это, естественно, делает жест руки центром происходящего. Добавим, что этот жест, как символ смерти, дополнительно выделен, отделен предшествующей ему паузой (функционально эта пауза представляет собой "занавес" в смысле п. 2.3.2, см. выше).

В силу этого названный признак выполняет роль не только основания контраста, но и тождественного элемента при двух членах контраста; таким образом, в данном случае происходит не только конкретизация к/о "жизнь - смерть", но и подчеркивание этого к/о тождеством[28].

3.3. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ (ВН.ПОВ) - осложненная разновидность ОТК.ДВ. До сих пор, разбирая сцену из постановки Мейерхольда, мы обращали внимание на центральное ОТК.ДВ и на способы, каким оно разработано и усилено. Однако художественная конструкция, на которой основана эта сцена, включает и ряд других ПВ. Речь идет прежде всего об определенного типа СОВМЕЩЕНИИ пути к АнтиХ-у, а также самого АнтиХ-а, с путем к Х-у, то есть с ПРЕДВЕСТИЯМИ этого Х-а[28а]. В результате складывается выразительная конструкция, более сложная, чем ОТК.ДВ, называемая ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ (ВН.ПОВ). Эта сложная конструкция лежит в основе большого количества сюжетов и является почти необходимой принадлежностью структуры новеллы (почему она и была названа в некоторых наших работах "новеллистической конфигурацией" , см. [4]). Рассмотрим, как строится эта конфигурация в данной сцене.

Можно видеть, что Х ("смерть") подготовлен рядом ПРЕДВЕСТИЙ, которые, однако, внешне совпадают (СОВМ) с некоторыми характерными проявлениями АнтиХ-а ("жизни"). Действительно, по крайней мере четыре из перечисленных выше пяти признаков "жизни" являются таковыми лишь по видимости, на самом же деле, являются ПРЕДВЕСТИЯМИ "смерти". Это: 1)вставание и 2) слова о возвращающейся жизни

---

[28] О том, что во всякой КОНКРЕТИЗАЦИИ к/о потенциально заложено тождество см. [7; 81, п. 7.4].

[28а] Собственно говоря, ВН.ПОВ. имеет место не только в том случае, когда СОВМЕЩЕНИЕМ осложняется ОТК. ДВ., но уже и тогда, когда им осложняется простой ОТК (то есть имеет место поворот от АнтиХ-а к Х-у плюс $СОВМ_{вид}$ или $СОВМ_{каус}$ этих двух членов). Именно такой ВН.ПОВ. непосредственно от АнтиХ-а (без предварительного движения к нему) к Х-у - представлен в разбираемом ниже стихотворении Мандельштама (см. стр. 64 - 76). Как это часто бывает при ВН.ПОВ. с ОТК вместо ОТК.ДВ, АнтиХ в этом стихотворении представляет собой состояние, растянутое во времени (целую линию АнтиХ). Это отчасти сближает такой ВН.ПОВ с обычным ВН.ПОВ, основанным на ОТК.ДВ, поскольку в обоих случаях повороту к Х-у предшествует процесс "привыкания" читателя к АнтиХ-у. В настоящей работе мы будем рассматривать в основном более "полный" вариант ВН.ПОВ, - основанный на ОТК.ДВ. Читателю будет нетрудно самому произвести в наших

(СОВМЕЩЕНИЕ видимости ("жизнь") с действительностью ("смерть") найдено в готовой ситуации "кратковременный прилив сил у агонизирующего больного"); 3) жест со шторой, которую Маргерит хватает двумя руками (СОВМ состоит в том, что, по видимости, действие обеими руками выражает энергию и силу, а в действительности – слабость: чтобы отодвинуть штору, требуется усилие обеих рук); 4) трепет: "Это она [жизнь] потрясает меня!" (СОВМ видимости – восторженного трепета – с действительностью – предсмертными судорогами – найдено в элементе "дрожь", допускающем, вообще говоря, оба истолкования)[29]. Заметим, что эти четыре ПреХ-а (совмещенные с проявлениями АнтиХ-а) расположены, в целом, в порядке нарастающей определенности указаний на Х (приближающуюся "смерть"). Действительно, сначала появляются элементы "вставание" и "слова Маргерит о жизни", т.е. такие ПреХ-ы, которые указывают на смерть лишь косвенно: являясь звеном в клинической картине агонии, сами по себе они никаких признаков "смерти" в себе не содержат (а напротив, содержат признаки "жизни" = АнтиХ-а). Лишь после них даются более определенные ПреХ-ы – трепет и цепляние за занавеску, – в которых признаки "смерти" представлены уже непосредственно, как таковые, а не как нечто связанное со смертью лишь по смежности.

3.3.1. Два типа СОВМ при ВН.ПОВ. Событийный и ментальный ВН.ПОВ. Выше было сказано, что конструкция ВН.ПОВ отличается от простого ОТК.ДВ тем, что в ней АнтиХ СОВМЕЩЕН с ПреХ-ом или Х-ом, и тем, что СОВМЕЩЕНИЕ это – определенного типа. Поясним то и другое на примерах.

Пример простого ОТК.ДВ, не являющегося ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ, – рассмотренный выше эпизод из фильма "Небо над головой". Отъезд летчиков в отпуск (движение к АнтиХ-у) и их мирные занятия (АнтиХ) никак не СОВМЕЩЕНЫ с последующим путем к Х-у или Х-ом, то есть с их вызовом из отпуска и сбором по тревоге на корабле. Прибытие пришельцев оказывается в полной мере "громом с ясного неба"; это событие наступает после того, как летчики уже приступили к мирным делам, и ни в какой форме не существовало ранее (в отличие,

---

рассуждениях необходимые изменения применительно к более "редуцированному" варианту ВН.ПОВ., – основанному на простом ОТК.

[29] Ср. мотив "дрожи" как одно из типовых РАЗВЕРТЫВАНИЙ инвариантной темы "великолепие бытия" у Пастернака см. [5; 50].

например, от признаков приближающейся смерти Маргерит Готье, которые присутствовали на протяжении всего ОТК.ДВ).

Теперь слегка изменим эпизод из фильма, превратив его в следующую гипотетическую ситуацию.

Пусть по дороге домой или дома (то есть, в рамках АнтиХ-а кто-то из летчиков читает роман Уэллса "Борьба миров".

Очевидно, что чтение этого романа - ПреХ (к Х-у = "появлению гостей из космоса"); очевидно, далее, что этот ПреХ в какой-то степени (хотя бы по месту и времени) СОВМЕЩЕН с движением к АнтиХ-у (поездкой домой или пребыванием дома). Однако ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ такую конструкцию называть не следует - уже потому, что ПреХ ("чтение романа") является лишь очень косвенным, "намекающим" отображением Х-а: хотя содержание читаемого романа и наводит на мысль о столкновении с пришельцами из космоса, оно ни в коей мере не является звеном реальной цепи событий, ведущих к Х-у.

Теперь представим себе другую гипотетическую ситуацию, где ПреХ будет связан с Х-ом, так сказать, по прямой линии (то есть, будет звеном в ведущей к нему цепи).

Пусть летчик читает не роман, заведомо не относящийся к данной ситуации, а, скажем, газету, в которой сообщается о действительном и актуальном факте - приближении или прибытии марсиан или даже об объявлении военной тревоги.

Выдвинутое в связи с предыдущим примером условие относительно прямой связи между ПреХ-ом и Х-ом здесь выполнено. Но есть еще одно важное условие, от которого зависит отнесение некоторой ситуации к конструкции ВН.ПОВ; это - с п о с о б СОВМЕЩЕНИЯ линии Х-а (то есть, ПреХ-ов и Х-а) с линией АнтиХ-а (то есть, с Пре(АнтиХ)-ами и АнтиХ-ом). Представляется уместным говорить о ВН.ПОВ, только если СОВМ двух линий относится к одному из двух типов: а) "видимость - действительность" (подыскание объекта, который имеет внешний вид АнтиХ-а, а в действительности является Х-ом); или б) "причина - следствие". Эти два типа СОВМ могут быть обозначены соответственно как $СОВМ_{вид}$ и $СОВМ_{каус}$.

Вернемся к нашему примеру.

Пусть герой, прочитав в газете о прибытии пришельцев, уяснил себе его смысл и возможные последствия, но продолжает движение в отпуск (так как не получил приказа вернуться назад), приезжает домой, отдыхает там и лишь затем признается в строй.

В этом случае ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ не имеет места, поскольку СОВМЕЩЕНИЕ ПреХ-а с линией АнтиХ-а здесь явно не относится к названным двум типам. Как можно было бы представить себе в рамках подобного сюжета СОВМ, необходимое для ВН.ПОВ? $СОВМ_{вид}$ могло бы выглядеть, например, так:

Летчик, прочтя в газете о прибытии марсиан, предвкушает удовольствия, которыми это наполнит его отпуск (например, интересные телепередачи и т.п.).

$СОВМ_{вид}$ состоит в том, что прибытие марсиан по видимости представляет собой новый элемент отпуска и развлечений, а в действительности означает прекращение отпуска и возвращение к службе.

$СОВМ_{кауз}$ могло бы выглядеть, например, так:

Летчик уезжает в отпуск и начинает предаваться удовольствиям, в частности, вместе со старыми знакомыми едет в знаменитый в его родном городе бар при воинской части N ; в разгаре веселья в N приходит телефонограмма с приказом немедленно отправить всех присутствующих там офицеров на места их службы; летчик отправляется на авианосец (тогда как, если бы он не поехал в этот бар, приказ не распространялся бы на него).

Таким образом, его действия по линии отпуска (АнтиХ) оказываются причиной его возвращения в строй (Х).

Мы упомянули две разновидности ВН.ПОВ - различаемые по типу СОВМ, на котором они основаны - на $СОВМ_{кауз}$ или $СОВМ_{вид}$. Это два основных типа ВН.ПОВ, которые мы назовем соответственно **событийным** и **ментальным**. Любой случай ВН.ПОВ основан на одной из этих двух разновидностей или на той или иной их комбинации. Приведем "чистые" примеры того и другого, которые могли бы служить эталонами для суждения о более сложных случаях, которыми изобилуют реальные сюжеты; в качестве примеров возьмем элементарные сюжеты из области картунов.

1) **Событийный** ВН.ПОВ.

(14) Человек томится на необитаемом острове; появляется корабль, с него спускают шлюпку с матросами, чтобы спасти героя; пока шлюпка подплывает к острову, корабль терпит крушение и тонет. Другой вариант: вместе с героем на острове находится жена; подплывшие спасатели забирают жену, бьют героя веслом по голове и уезжают.

В обоих случаях сюжет развивается от Х-а ("бедственное положение: пребывание на необитаемом острове") к АнтиХ-у ("спасение с острова"), а затем к УВЕЛИЧЕННОМУ Х-у (Х! = "увеличение числа терпящих бедствие на острове"; "неспасение + избиение + потеря

жены"). При этом АнтиХ СОВМЕЩЕН с Х! в причинно-следственную пару: в обоих случаях в действиях спасателей заключено нечто, ведущее к усугублению беды, причем это усугубление складывается на глазах зрителей, а не обнаруживается в качестве чего-то существовавшего ранее (От рассмотрения техники СОВМ и СОГЛ контрастных элементов, а также от всех дополнительных ПВ, создающих комизм в этих сюжетах, мы здесь отвлекаемся.)[30]

2) М е н т а л ь н ы й ВН.ПОВ.

(15) Человек томится на необитаемом острове; видит вдали маленький корабль; подплыв к острову, корабль оказывается игрушечным. Другой вариант: герой видит вдали корабль, корабль подплывает, с него сходят люди, устанавливают на острове ракету и уплывают, оставив героя наедине с ракетой.

Эта пара примеров аналогична предыдущей паре в той мере, в какой обе они иллюстрируют ВН.ПОВ: последовательность Х – АнтиХ – – Х! плюс СОВМ АнтиХ-а с Х!-ом[31]. Но здесь это СОВМ построено не на создании из АнтиХ-а и Х!-а причинно-следственной пары (как в примерах с матросами), а на том, что некоторый объект, с самого начала являвшийся Х!-ом (или ПреХ!-ом, то есть чем-то ведущим к Х!-у), до некоторого момента казался АнтиХ-ом: игрушечный корабль, или корабль, везущий ракеты, казался спасительным.

3) Имеется множество случаев ВН.ПОВ, п р о м е ж у т о ч н ы х между ментальным и событийным типами или так или иначе сочетающих эти крайние типы. Приведем лишь один такой промежуточный случай, иллюстрируемый еще одним картуном о необитаемом острове.

---

30 Других примеров элементарного событийного ВН.ПОВ мы не приводим, ввиду их большой распространенности. Упомянем лишь один пример, разобранный нами в [4; 88, п. (4)]. В истории провалившейся покупки стульев на аукционе Х = "покупка стульев"; АнтиХ = "утрата стульев"; ПреХ = "хлопоты Бендера по отысканию стульев, в частности, в музее мебели"; Пре(АнтиХ) = "ухаживания Воробьянинова за Лизой, приводящие к кутежу и растрате денег". ПреХ и Пре(АнтиХ) СОВМЕЩЕНЫ следующим образом:

Бендер бегает по музею мебели и узнает, что стулья будут продаваться с аукциона, что обеспечивает возможность купить их. Но вместе с тем его отсутствие позволяет Воробьянинову завязать знакомство с Лизой, что в конечном счете ведет к растрате и потере денег, а, следовательно, и стульев.

Как СОВМЕЩЕНЫ Х и АнтиХ (то есть, как далее развивается конструкция ВН.ПОВ в данном эпизоде) подробно показано ниже в разделе о ВН.ПОВ типа "утрата достигнутого" (см. п. 3.3.3).

31 В случае с игрушечным корабликом элемент Х!, то есть усугуб-

(16) Человек на необитаемом острове видит на горизонте корабль; корабль приближается, на его борту можно прочесть название: "Титаник".

С одной стороны, этот сюжет вполне аналогичен сюжетам в (14), так как в полном виде читается следующим образом:

(16а) Герой садится на корабль, который затем наталкивается на айсберг и тонет.

Иначе говоря, здесь имеет место причинно-следственная связь последовательных событий: в момент спасения с острова крушение корабля ни в каком виде не являлось фактом (в точности так же, как крушение корабля в примере (14)). С другой стороны, этот сюжет подобен сюжетам, основанным на СОВМ$_{вид}$ из примера (15). Действительно, для современного человека, рассматривающего картун. "Титаник" - это корабль, заведомо обреченный на гибель, которая, так сказать, входит в его "словарное" описание. В этой перспективе действия героя воспринимаются как неведение ("Титаник" - это по видимости спасение, а в действительности - гибель). СОВМЕЩЕНИЕ двух типов СОВМ достигнуто в этом сюжете (как и во многих подобных) использованием одновременно двух точек зрения на некоторое событие: точки зрения участников события (здесь - героя) и точки зрения стороннего наблюдателя (здесь - зрителя, читателя)[32]. Подобное СОВМ двух точек зрения характерно для одной из более частных разновидностей ВН.ПОВ - конструкции "задержка в осмыслении" (см. п. 3.3.2).

ление X-а, по-видимому, имеет место лишь в том общем для всех случаев ВН.ПОВ смысле, что конечное состояние подчеркнуто при помощи ОТК.ДВ (беда после несбывшихся надежд на спасение кажется еще большей).

[32] Указанное использование двух точек зрения позволяет применить также ПВ СОКР: последний этап сюжета (X! = "кораблекрушение и т.п.") опускается, так как однозначно восстановим по ПреX!-у - названию корабля, судьба которого известна всем читателям.

Заметим, что картун с "Титаником" принадлежит к большому классу сюжетов, в которых комизм основан на "оживлении" и снижении разного рода клише высокого плана - героических, мифологических, исторических и т.п. - путем их РАЗВЕРТЫВАНИЯ в конкретные бытовые ситуации (ср. изложение исторических эпизодов в "Голубой книге" Зощенко: Сулла, выставляющий "галочки и птички" против имен казненных и т.п.). Если вычесть этот дополнительный эффект из сюжетов типа "Титаника", то получатся сюжеты типа: пара молодоженов, радующаяся уединению в горах, не замечает нависшей над ними огромной фигуры снежного человека, и т.п.

3.3.2. Две главные разновидности ментального ИН.ПОВ: "ошибочный поворот в осмыслении" и "задержка в осмыслении". Мы рассмотрели несколько примеров ментального ИН.ПОВ, построенных по следующему принципу: в плане реальных событий или не происходит изменений или даже нарастает положение, существовавшее с самого начала (X = "бедственное положение героя"); по видимости же (в восприятии героя) происходит улучшение (поворот от X-а к АнтиX-у), которое затем оказывается мнимым. Эта конструкция может быть сведена к схеме № 3:

Схема № 3

события	X	X(!)	X(!!)
осмысление	X	АнтиX	X(!!)

на которой ясно виден "о ш и б о ч н ы й п о в о р о т в о с м ы с л е н и и", являющийся отличительной чертой сюжетов такого типа.

Другой распространенный тип ментального ИН.ПОВ может быть охарактеризован как "з а д е р ж к а в о с м ы с л е н и и"; в работе [14] эта конструкция была описана под названием "новое в терминах старого", или "недооценка нового". Она может быть представлена в самых общих чертах в виде схемы № 4:

Схема № 4

события	АнтиX	X	X (!)
осмысление	АнтиX	АнтиX	X (!)

В качестве примера приведем тот эпизод из сказки Гауфа "Карлик Нос", в котором герой (Якоб), очнувшись от сна, во время которого он был превращен в карлика с огромным носом, упорно осмысляет происшедшее с ним в терминах "нормальной" (благополучной, естественной, неизменной) картины мира, т.е. в терминах АнтиX-а, в частности - в терминах сна и сновидений: у него исчезла шея, так что голова не поворачивается, - он думает, что неповоротлив со сна; натыкается выросшим у него носом на окружающие предметы - объясняет это "особелостью"; провел семь лет в услужении у колдуньи - удивляется, как много разного ему приснилось и т.д. Упорствование в непризнании совершившейся перемены от АнтиX-а к X-у и в истолковании проявлений X-а в духе АнтиX-а (т.е. "нормальной" картины) продолжается и дальше: идя по улице, Якоб слышит возгласы прохожих: "Смотрите, какой отвратительный карлик", но не относит

это к себе и думает, что где-то рядом с ним все время оказывается карлик. Отказ матери признать в уродливом карлике своего сына Якоб истолковывает как потемнение ее рассудка и т.д.

Таким образом, среднее звено конструкции (СОВМЕЩЕНИЕ события Х с его осмыслением как АнтиХ-а) оказывается подвергнутым ПВ ПОВТ (или ВАР): тем самым "задержка в осмыслении", являющаяся отличительной чертой этого типа, продлевается. Это дополнительное подчеркивание среднего звена конструкции – существенная особенность рассматриваемого подтипа ментального НН.ПОВ, с которой мы столкнемся и в последующих примерах.

Примеры успокоительных трактовок происшедшего или начавшегося изменения к худшему многочисленны, особенно в сюжетной литературе[33].

В рассказе Конан Дойла "Берилловая диадема" появление клиента – носителя мотива беспокойства и авантюрного действия – осмысляется Уотсоном как еще один элемент жизни улицы, наблюдаемой им через окно в рамках "приятного домашнего времяпровождения" ("Смотрите, Холмс, вон бежит сумасшедший!").

Появление роковых "пляшущих человечков" в одноименном рассказе осмысляется вначале как шалости детей или проделки чудаков (о роли НАР в том же эпизоде см. п. 2.2.2).

На конструкции "задержка в осмыслении" почти целиком построена баллада Гете "Лесной царь", где появление и внешность лесного царя, а затем и его дочерей, их призывы, посулы, жесты последовательно получают успокоительное толкование со стороны отца. СОВМЕЩЕНИЕ видимости (элементы пейзажа) с действительностью (действия лесного царя) обеспечивается целым рядом психологических, мифологических и

---

33 Полезно провести различие между "задержкой в осмыслении" и некоторыми внешне сходными конструкциями. Так, не стоит относить к "задержке в осмыслении" ситуацию из эпизода с Дессалином (см. [9; 13–113], а также ниже п. 3.4), состоящую в том, что французы сознательно маскируют окружение Дессалина видимостью светского приема в его честь, а герой добросовестно поддается обману. Здесь СОВМЕЩЕНИЕ ($СОВМ_{вид}$) Х-а ("окружения") с АнтиХ-ом ("светским приемом") осуществлено уже в линии событий, тогда как при "задержке в осмыслении" весь "труд" по СОВМЕЩЕНИЮ Х-а и АнтиХ-а ложится на героя с его консерватизмом восприятия. В эпизоде с Дессалином (и множестве подобных ему) $СОВМ_{вид}$ отличается от $СОВМ_{вид}$ при "задержке в осмыслении" относительно бедным и, так сказать, чисто негативным характером: СОВМ средних звеньев событийной и ментальной линии схемы сводится к тому, что герой не воспринимает скрытый от него элемент Х и воспринимает лишь специально для него заготовленный элемент АнтиХ:

Схема № 4а

события	АнтиХ	Х/АнтиХ	Х!
осмысление	АнтиХ	АнтиХ	Х!

пейзажных "расплывчатостей": больной или сонный ребенок, ночь, неясные очертания леса, отдаленность предметов (То ветлы седые стоят в стороне), призрачность мира эльфов[34].

Рассмотрим теперь конструкцию "задержка в осмыслении" с несколько более общей точки зрения. Можно сказать, что неправильное осмысление (Х-а как АнтиХ-а) есть продукт СОГЛАСОВАНИЯ "старого осмысления (= думает, что имеет место АнтиХ)" с "новым фактом (= имеет место Х)"; сознание персонажа как бы ассимилирует новые факты, переводя их в термины прежнего представления о событиях. Иначе говоря, в АнтиХ вносятся некоторые, но не коренные изменения. В результате – и в этом состоит необходимое уточнение схемы № 4 – в среднем звене факту Х сопоставляется в качестве его осмысления не в точности прежний АнтиХ, а некоторый АнтиХ'[35].

Осмысление Х-а в качестве АнтиХ-а может быть более или менее парадоксальным. Этот эффект достигается большей или меньшей степенью контраста между Х и его осмыслением АнтиХ. В одних случаях, как например, в эпизоде с пробуждением Карлика Носа, контраст между фактом "превращенности" (Х) и осмыслением ее как "сна и его последствий" (АнтиХ') довольно значителен. Дело в том, что при СОГЛ "превращенности" и "сна..." (т.е. СОГЛ, о котором говорилось в предыдущем абзаце) в качестве тех свойств "превращенности", которые вносятся в "сон...", избраны такие свойства, которые являются конститутивными (см.[7; 13]) и притом с п е ц и ф и ч н ы м и для каждого из этих состояний. Специфичность усиливает к/о между обоими состояниями[36], а тот факт, что эти свой-

---

[34] Сюжет баллады нами упрощен. Наряду с данным нами пониманием событий возможны и другие – как альтернативные ему, так и совместимые с ним: например, попытки отца переубедить ребенка могут прочитываться также а) как непонимание того, что ребенок болен; б) как стремление успокоить бредящего мальчика.

[35] Иными словами, упомянутое СОГЛ АнтиХ-а и Х-а есть то СОГЛ, которое подготавливает последующее СОВМЕЩЕНИЕ факта Х с осмыслением АнтиХ', лежащее в основе ментального ВПЕЧАТЛЕНИЯ.

[36] РАЗВЕРТЫВАНИЕ обоих членов контрастной пары именно в наиболее характерные, эталонные экземпляры, по-видимому, может рассматриваться как еще один способ УВЕЛИЧЕНИЯ контрастного отношения – наряду с обычным "заострением контраста", РАЗВЕРТЫВАНИЕМ контрастного отношения и дополнением контраста тождеством, которые описаны в [7; 76–86].

ства одни и те же у обоих членов контрастной пары, добавляет эффект "контраста с тождеством" (см. [7; 76]). Действительно, неповоротливость, плохая координация движений и т.д. и т.п. могут рассматриваться как типичные атрибуты пробуждения после крепкого сна, и в то же время как характерные проявления тех деформаций тела которые претерпел герой сказки[37].

Обратимся теперь к другой разновидности "задержки в осмыслении", - такой, где к/о между Х-ом и АнтиХ-ом не усиливается, а, напротив, скорее сглаживается.

Пример - рассказ Зощенко "Страдания молодого Вертера", где в плане событий идиллия (АнтиХ = "герой, катаясь на велосипеде, мечтает о красивых и гуманных взаимоотношениях людей будущего") сменяется типичной для зощенковских рассказов сценой "свинства" (Х = "героя по мелкому поводу дико оскорбляют, хватают за руки, хотят бить"). Осмысление героем этой перемены происходит с задержкой. Признаки приближения и начала Х-а (свистки, крики, брань и т.п.) велосипедист воспринимает как нечто, к нему не относящееся ("кто-нибудь проштрафился", "за кем-то гонятся" и т.п.). При этом, хотя герой понимает происходящее неправильно, однако он осмысляет его не как лишнее подтверждение идиллии (в отличие от новых подтверждений версии "заспанность" в "Карлике Носе")[38], а как некие де-

---

[37] Эффект "парадоксальности" неправильного осмысления усиливается также благодаря тому, что здесь, как вообще часто при "задержке в осмыслении", звено "Х, принимаемый за АнтиХ'" дается с ПОВТОРЕНИЕМ (которое может ощущаться как НАРАСТАНИЕ).

Другой характерный пример конструкции, обладающей всеми теми же дополнительными эффектами - эпизод из "Красной шапочки" Перро, где свойства Х-а ("волка, съевшего бабушку и готовящегося съесть девочку") последовательно осмысляются как черты АнтиХ-а ("доброй бабушки, собирающейся ласкать внучку").

Еще один аналогичный пример - сцена с лекарями из комедии Мольера "Т-н де Пурсоньяк". Естественные реакции Пурсоньяка - здорового человека - на попытки принудительного лечения воспринимаются врачами как симптомы болезни: возмущенный плевок - как "частое слюноотделение", намерение уйти - как мания перемены места, заверения о том, что он здоров - как характерная черта данной болезни и т.п. Заметим, что последний пример - не вполне "чистый", поскольку неправильное осмысление врачами поведения Пурсоньяка не является добросовестным заблуждением, а входит в программу преследования героя плутами. Как видим, устойчивая комбинация ряда эффектов (неправильное осмысление, подчеркнутое КОНТР$_{тожд}$ и другими способами усиления контраста, а также многократными ПОВТ) может применяться и вне конструкции "задержка в осмыслении" (= разновидности ВН.ПОВ).

[38] Ср., например, такой гипотетический вариант неправильного осмысления: герой истолковывает крики, топот ног, свистки и т.п., как еще одно проявление "хорошей", идиллической картины мира, скажем, как звуки веселья, спортивных игр или других здоровых развлечений. Подобное "парадоксальное" соотношение между Х-ом и АнтиХ-ом не чуж-

факты, помехи, нарушающие полноту этой идиллии, но не отменяющие ее и не возвращающие героя на землю. ("В дальнейшем, вероятно, этого не будет. Не будем так часто слышать этих резких свистков...,так грубо, вероятно, и кричать не будут" и т.п.).

До сих пор мы рассматривали такие случаи "задержки в осмыслении", в которых СОГЛАСОВАНИЕ нового факта (Х-а) производилось не просто с нормальной картиной мира, предшествовавшей перемене (то есть с АнтиХ-ом в широком смысле), а в точности с п о с л е д н и м ее проявлением, представляющим более или менее определенный контраст к новому состоянию дел (Х-у). Таким "собственно АнтиХ-ом" в "Карлике Носе" был мотив сна, а в "Страданиях Вертера" - "идиллическая ситуация". Под эти "собственно АнтиХ-ы" и подтягивалось осмысление Х-ов. Однако более общим случаем является СОГЛАС ВАНИЕ Х-а не с "собственно АнтиХ-ом", а с АнтиХ-ом в ш и р о к о м с м ы с л е, то есть с "нормальным, естественным положением дел, не включающим события Х", говоря кратко - с неХ-ом. Поскольку неХ можно рассматривать как более слабую ступень АнтиХ-а, то в целом все рассуждения о задержке в осмыслении остаются в силе.

Примером успокоительного осмысления, привязанного не к "собственно АнтиХ-у", а к неХ-у, может служить вторая часть эпизода с Карликом Носом ("где-то рядом карлик"; "у матери помутился разум"), где он уже не истолковывает происходящего в плане сна, хотя и отказывается признать, что с ним произошла радикальная перемена (то есть, что он подвергся превращению).

Чистым примером СОГЛ Х-а с широко понимаемым "нормальным положением дел" можно считать фрагмент из "Пиковой дамы", где неправильному, успокоительному осмыслению подвергается ряд ПРЕДВ, ведущих к сцене встречи Германна с призраком. "В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась: вошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в та-

---

до манере Зощенко, ср. рассказ "Актер", где крики обкрадываемого на сцене актера о помощи публика упорно истолковывает как правдоподобное исполнение роли обкрадываемого купца; ср. также малоизвестный рассказ "Тормозят науку", где герой наблюдает в телескоп за звездным небом и, заметив внезапное затемнение рефрактора, осмысляет это как еще более волнующее научное явление ("Не планета ли заслонила трубу?"); обнаруживается, однако, что "неизвестная фигура сперла с телескопа увеличительную стеклышку, через что смотреть на небесные миры".

кую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним – и Германн узнал графиню!" (гл. V).

По принципу "задержки в осмыслении" могут строиться не только целые сюжеты или более или менее значительные эпизоды, но и отдельные фрагменты сюжетов, построенных в целом иначе (например, на иных типах ВН.ПОВ).

Приведем пример из рассказа Зощенко "Личная жизнь". Рассказ состоит из серии эпизодов, в которых герой пытается добиться внимания женщин. Последний эпизод построен по схеме ментального ВН.ПОВ типа "ошибочный поворот в осмыслении" (то есть, так же, как в примерах с необитаемым островом): герою кажется, что наступает перемена к лучшему ("благодаря красивому пальто на него обращает внимание женщина"), тогда как в действительности эта перемена к худшему ("женщина видит на нем пальто, украденное у ее мужа"). Но внутри этого эпизода небольшой фрагмент строится как "задержка в осмыслении". Мы имеем в виду кусок, начинающийся со слов дамы: "Извините, уважаемый, ... Вот именно такое пальто украли у моего мужа". К этому моменту у героя и у читателя уже сложилась романтическая интерпретация внимания дамы к герою (хотя в ситуацию и вкраплены кое-какие ПреХ-ы – намеки на действительный смысл событий). Здесь наступает перемена: дама недвусмысленно указывает на причину своего внимания (АнтиХ сменяется Х-ом). Однако герой упорствует в трактовке этого Х-а в духе предшествующего состояния ("Ну да, конечно, думаю, неудобно же ей начать знакомство с бухты-барахты").

В заключение раздела о "задержке в осмыслении" сделаем несколько общих замечаний по поводу этой конструкции.

1) Нетрудно заметить, что "парадоксальный" случай "задержки" по производимому им эффекту отчасти сходен с первой разновидностью ментального ВН.ПОВ, проиллюстрированной на схеме № 3 ("ошибочный поворот в осмыслении"). В обоих случаях в среднем звене конструкции контраст оказывается резко подчеркнутым: в одном случае перемена к худшему осмысляется как перемена к лучшему; в другом – контраст между фактом и осмыслением подчеркивается специальными средствами (тождеством, РАЗВЕРТЫВАНИЕМ каждого члена в его специфическое проявление). Иначе говоря, в обоих случаях выбирается такое неправильное осмысление событий, которое увеличивает масштаб происшедшего реального изменения. Напротив, при обычной, "непарадоксальной" разновидности "задержки в осмыслении" контраст не заостряется или даже сглаживается: реальной перемене противостоит лишь "ровная", консервативность трактовки (как в "Лесном царе") или даже некоторая "уступка" переменам (как в "Вертере" Зощенко).

2) Как видно из схемы № 4 и самого термина "задержка...", опорными точками рассматриваемой конструкции являются д в е п е р е м е н ы: перемена в фактах и отстающая от нее перемена в осмыслении этих фактов. В большинстве случаев автор тем или иным способом дает читателю возможность заметить перемену в событиях, так что упорствование в неправильном осмыслении приходится на долю героя. Именно так обстоит дело в приведенных примерах из "Карлика Носа", из сказки Перро, из рассказов Конан Дойла и Зощенко и из комедии Мольера. Благодаря этому отказный эффект ВН.ПОВ как такового (то есть эффект второй из происходящих перемен) дополняется эффектом предчувствия читателем этой второй перемены, иначе говоря, эффектом прогрессивного ПРЕДВ, а тем самым - и эффектом НАРАСТАНИЯ - от перемены, заметной только читателю, к перемене, очевидной и для героя. В случае, когда повествование ведется от лица героя и через его восприятие, такое НАРАСТАНИЕ перемен создает впечатление приближения некого события и как бы прорывания им той пелены, которую представляет собой сознание героя, отказывающегося регистрировать происходящие изменения[39].

3) Наконец, укажем, что две рассмотренные разновидности ВН.ПОВ - "ошибочный поворот в осмыслении" и "задержка в осмыслении" - различны по примерному кругу тем, которые могут развертываться с их помощью. Это связано с различием характера поведения героя в соответствующих сюжетах: в первом случае он активен, его фантазия подвижна (он строит собственные гипотезы, пусть неправильные); во втором случае он пассивен, консервативен, всячески цепляется за привычное понимание ситуации. Благодаря таким свойствам каждая из этих сюжетных конструкций может служить естественным средством КОНКР соответственно разных групп тем.

3.3.3. Рассмотрим несколько типичных сюжетов, основанных на ВН.ПОВ. Одной из известных разновидностей ВН.ПОВ является ситуа-

---

[39] Для сравнения укажем на случай, когда непонимающий персонаж не совпадает с персонажем, от лица которого ведется повествование. Так, в упомянутом уже рассказе "Актер" (см. сн. 38) рассказчик ("я") понимает, что у него крадут деньги, непонимающим же персонажем является публика. Очевидно, что эффекта беды, даваемой сначала приглушенно, а затем врывающейся в сознание героя (= "я", с которым читатель в какой-то мере отождествляет себя) здесь нет.

ция "знакомство/дружба через ссору".

Примеры - история дуэли д'Артаньяна с мушкетерами, потасовка между профессором Чэлленджером и журналистом Малоуном, отправляющимися затем в совместное путешествие ("Затерянный мир" Конан Дойла), поединки Робин Гуда с его будущими помощниками, сотрудничество Малюты с Иваном, начинающееся с участия Малюты в бунте против царя ("Иван Грозный" Эйзенштейна, I серия) и т.д. Во всех случаях имеет место ОТК.ДВ : дело сначала идет к ухудшению отношений, а затем к дружбе; при этом переход от вражды к дружбе строится как СОВМ$_{кауз}$: дружба так или иначе вызывается обстоятельствами или чертами характера, которые возникают или выясняются в ходе ссоры. Так, в эпизоде из романа Дюма тем причинным звеном, через которое совершается переход от вражды к дружбе, оказывается семантический элемент "противозаконность", общий для всех участников ссоры и существенный для "дуэли", которая в данном случае является РАЗВЕРТЫВАНИЕМ "ссоры". Этот общий элемент соединяет дуэлянтов перед лицом появляющихся блюстителей порядка (гвардейцев кардинала).

Другая характерная разновидность ВН.ПОВ. - поворот к Х-у, причиной которого оказывается гипертрофия АнтиХ-а, переход АнтиХ-а за какой-то критический предел (этот тип ВН.ПОВ можно назвать "перегибением палки").

Примеры - чрезмерность в аскезе, подрывающая способность матроны противостоять соблазну ("Матрона из Эфеса" Петрония); лягушка, стремящаяся раздуться до вола и лопающаяся (басня Эзопа и последующих баснописцев); ненасытность притязаний старухи, исчерпывающая терпение золотой рыбки, которая и оставляет ее у разбитого корыта; ср. также сюжеты типа "Много ли человеку земли нужно" Толстого и др.

Во всех случаях механизмом, вызывающим переход от АнтиХ-а к Х-у, оказывается превышение АнтиХ-ом допустимого предела; поэтому, в частности, такие сюжеты удобны для РАЗВЕРТЫВАНИЯ тем типа "пагубность неумеренности и польза скромности, сдержанности".

Еще одна разновидность - ВН.ПОВ типа "усиление". Существенным признаком этого весьма распространенного класса ВН.ПОВ является характер контраста между Х-ом и АнтиХ-ом (то есть признак, по которому между ними наблюдается контрастное отношение). В большинстве случаев, рассматриваемых в настоящей работе, этот признак лежит в к а ч е с т в е н н о й сфере: АнтиХ - "спасение", Х - "гибель"; АнтиХ - "вражда", Х - "дружба"; АнтиХ - "мирная жизнь", Х - "война" и т.п.. ВН.ПОВ типа "усиление", который интересует нас сейчас, основан на к о л и ч е с т в е н н о м контрасте: АнтиХ и Х соотносятся как "очень малое, незаметное, неважное"/"очень большое, заметное, важное". (ОТКАЗА по этому признаку мы отчасти уже касались выше в п. 2.2.2., на стр. 31).

Литературные и иные произведения изобилуют сюжетами, где незначительные происшествия, усилия, симптомы и т.п. оборачиваются неожиданно важными последствиями: нехватка гвоздя приводит к гибели города (в английской nursery rhyme), мелкий недосмотр при купании героя в волшебной жидкости, дарующей неуязвимость, приводит к его гибели (Ахиллесова пята, след листа на спине Зигфрида и т.п.); наоборот, небольшой медальон спасает героя от верной смерти и приносит ему победу над грозным противником (история дуэли в "Хронике времен Карла IX" Мериме), мелкий подарок незнакомцу впоследствии спасает герою жизнь (история с заячьим тулупом в "Капитанской дочке"), сыщик по спичке или осколку стекла восстанавливает картину преступления (Конан Дойл и др.).

Заметим, что в качественной сфере АнтиХ и Х могут и не контрастировать ("мелкая неудача - крупная неудача", как в примере с нехваткой гвоздя). С другой стороны, контраст и тем самым ОТК по количественному признаку при НН.ПОВ типа "усиление" может сочетаться и с обычным, качественным контрастом, то есть НН.ПОВ обычного типа. Примеры НН.ПОВ типа "усиление" см. в [3а].

Дополнение НН.ПОВ другими ПВ.

Иногда НН.ПОВ дополняется заострением контраста (УНЕЛ контрастного отношения) между АнтиХ-ом и Х-ом. Заострение контраста может обеспечиваться, например, тем, что АнтиХ доводится до "результата", то есть до состояния, в котором статически и прочно наличествует та цель, к которой была устремлена вся линия АнтиХ. Лишь после этого совершается поворот к Х-у; такую конструкцию можно назвать "утратой достигнутого". Если продолжить серию примеров с необитаемым островом, то гипотетическим примером "утраты достигнутого" будет следующее видоизменение примера (14):

(17) героя вместе с женой снимают с острова и берут на корабль, но затем его выбрасывают за борт[40].

Рассмотрим несколько примеров "утраты достигнутого".

Об одном из них мы писали в [4]. Это - утрата Бендером и Воробьяниновым уже купленных на аукционе стульев. Что стулья уже куплены(=результат достигнут) продемонстрировано а) возгласом аукциониста "Продано"; б) вопросом барышни "Вы купили стулья?" и ее сообщением, что стулья можно взять хоть сейчас; в) сценой торжества Воробьянинова ("стал виден поезд, приближающийся к Сен-Готарду" и т.д.); г) рядом других деталей. Поворот к утрате этих

[40] В данном примере отсутствуют мотивировки и дополнительные ПВ, которые могли бы придать эпизоду комизм; мы отказываемся здесь от синтеза комического эффекта, как при разборе реальных картунов мы воздержались от его анализа.

уже принадлежащих концессионерам и даже мысленно уже использованных стульев, основан сразу на двух типах ВН.ПОВ: 1) *событийном* - пристрастие Бендера к эффектам ("200!") приводит к тому, что его денег хватает лишь в обрез (можно считать, что Бендер "перегнул палку" в своем стремлении к эффекту, т.е. рассматривать этот случай ВН.ПОВ аналогично случаям с матроной из Эфеса, лягушкой и волом и т.д. - см. выше); 2) *ментальном* - не зная о правиле комиссионного сбора и растрате Воробьянинова, Бендер, в сущности, не знает, что он еще не купил стулья. Заметим, что незнание о правиле комиссионного сбора, а тем самым и о фактической непокупке стульев, распространяется и на читателя.

Сходный случай из того же романа - уже упоминавшийся эпизод "Есть!" с найденным в стуле ящичком, в котором, однако, оказывается не сокровище, а медная дощечка с автографом мастера Гамбса (см. п. 2.3.2). Результативность ясно выражена словом "Есть!". В отличие от предыдущего примера поворот имеет не событийный, а чисто ментальный характер (ошибка с самого начала).

Примером той же конструкции может служить сюжет "Песни о вещем Олеге". Здесь ПреХ - "предсказание кудесника" (Но примешь ты смерть от коня своего), линия АнтиХ-а - "обезвреживание коня (его удаление и последующая смерть)", Х - "смерть Олега от коня (= от укуса змеи, скрывавшейся в его костях)". Поворот к Х-у происходит после того, как достигнут вполне "добротный", основательный, глубоко эшелонированный результат в линии АнтиХ: конь а) удален; б) мертв; в) превратился в кости и стал таким образом частью неживой природы (Их моют дожди, посыпает их пыль, И ветер волнует над ними ковыль); г) жесты и слова Олега над прахом коня (Князь тихо на череп коня наступил... "Твой старый хозяин тебя пережил") носят ярко выраженный итоговый характер. Поворот - *событийного* типа: $СОВИ_{каус}$ достигнуто 1) приходом Олега на могилу коня и 2) более непосредственно - его жестом, совмещающим символическую демонстрацию результата в линии АнтиХ и роковой контакт с источником яда.

Рассмотрим более сложный пример, иллюстрирующий "утрату достигнутого", а также ряд других эффектов. Речь пойдет о сюжетной стороне текста (I8), см. Приложение. Его сюжет - в том понимании ("прочтении", ср. [5; 22-27]), которое мы примем за объект описания, - выглядит примерно так:

(I9) Поэт назло критикам поднимает тост за целый ряд роскошных и "далеких" ценностей, но когда тост достигает апогея [6-ая строка], выясняется, что у поэта нет вина и тост не может состояться [7-ая строка]. Тем не менее поэт великолепным жестом отмахивается от этого [7-ая строка] и тост взлетает на новую высоту [8-ая строка].

Чтобы сформулировать тему стихотворения, напомним некоторые инварианты поэтического мира М. Во-первых, это тема (20):

(20) иллюзорное, символическое обладание некоторыми любимыми ценностями ("тоска по мировой культуре", по определению самого поэта); сокращенно: "имею, хоть и не имею"[41]; ср. [5; 43].

Во-вторых, это "неуловимая" (см. [6; 13–15]) тема (21)

(21) неустойчивые, ущербные физические и душевные состояния[42].

Разновидностями (типовыми РАЗВЕРТЫВАНИЯМИ) темы (20) являются, в частности, (22)–(25):

(22) всевозможные "мечты, сны, видения" (Зачем же мне мерещится поляна... и т.п.);

(23) "мысленное перебирание" недоступных ценностей, например, в виде ситуации "Я не..." (Я не увижу знаменитой "Федры"...; Я не слыхал рассказов Оссиана...);

(24) мотив "стремления к желанному чужому" (Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому...; Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...);

(25) ситуация "упускание желанного" (И день сгорел, как белая страница – Немного дыма и немного пепла...; Я слово позабыл, что я хотел сказать...; Я опоздал на празднество Расина...; Нам остается только имя – чудесный звук на долгий срок...).

Возможны СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей темы (20), например, СОВМ разновидностей (22) и (24) в строках Им только снится воздух юга, Чужого неба торжество...

Типовыми РАЗВЕРТЫВАНИЯМИ второй основной темы – (21) – являются конкретные неустойчивые состояния – физические ((26), (27) и ряд других) и душевные ((28), (29) и др.).

(26) "кривизна" (Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилоны...; ... Криво звучит, а не прямо...);

(27) "хрипость" (Любезный Ариост немножечко охрип...);

(28) "обида" (Много я принял смущенья, надсады и горя...; Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...);

(29) эмоциональные позы, выражающие задор и вызов, в частности, "дразнение" (В тебе все дразнит, все поет...), "спесь", "хорошая мина при плохой игре" (А он вельможится все лучше, все хитрее...) и др.

Возможны СОВМЕЩЕНИЯ типовых КОНКР обеих тем, например, в "танталовском" мотиве (30):

---

41 Ср. характерную строчку М.: И не живу, и все-таки живу.

42 В данном случае эти две темы представлены нами как взаимонезависимые, хотя, вероятно, они могут быть возведены к единому, более абстрактному инварианту.

(30) "дразнящая близость" (У всех лотков облизываю губы...; Недостижимое – как это близко!...) [СОИМ подтем (25) "упускание" и (29) "дразнение"].

Более конкретной разновидностью "танталовского" мотива является характерная для М. ситуация (31):

(31) условно: "по усам текло, а в рот не попало" (Греки сбондили Елену По волнам. Ну а мне – соленой пеной По губам; И мы бывали там. И мы там пили мед...).

Этот беглый обзор ряда инвариантных тем М. и их разновидностей позволяет нам перейти непосредственно к формулировке темы стихотворения "Я пью за военные астры...", которая может быть представлена как СОИМ определенной комбинации этих инвариантов с некоторой "локальной" темой (о различении л о к а л ь н ы х и и н в а р и а н т н ы х тем см. [7; 77, сн. 30 и сх. № 18]). В данном случае локальной темой можно считать

(32) желание поэта дать отпор критикам, нападавшим на него с рапповских позиций отрицания ценностей мировой культуры.

В терминах смысловых инвариантов М. (т.е. в результате СОИМ с ними) эта локальная тема принимает следующий вид:

(33) отпор критикам: "мысленное перебирание" оспариваемых ими ценностей, недоступных поэту (= (23)), выдержанное в духе эмоциональных поз "дразнение" и "спесь" (= (29)) по отношению к критикам.

Для реализации темы выбрана ситуация "тост", которая для целого ряда компонентов темы является "готовым предметом" (т.е. предметом, содержащим данные компоненты уже в "словаре действительности"). Другие компоненты темы также легко конкретизируются в рамках этой ситуации. В самом деле, в "тосте" можно усмотреть такие семантические признаки, как: а) тост – это акт, выражающий символический по преимуществу контакт с соответствующими ценностями; б) тост – это определенный жест, поза, он имеет демонстративный характер. Остальные элементы темы (33) – "мысленное перебирание" и "дразнение, спесь" – конкретизируются в терминах ситуации "тост" путем соответствующего заполнения имеющейся у "тоста" валентности для названия того, за что тост поднимается ("пью за Y"): эта валентность заполняется в данном случае: а) целым списком (перечислением) Y-ов, и притом б) такими Y-ами, тост за которые может быть воспринят как "вы-

зов", "спесь", "дразнение"[43].

Итак, СОВМЕЩЕНИЕ ряда элементов темы (33) дает ситуацию "тоста"; далее СОВМЕЩЕНИЕ в Y-е (т.е. в том, за что поднимается тост) тематических элементов "мысленное перебирание", "ценности, оспариваемые критиками", "ценности, недоступные поэту" и "дразнение (критиков)" дает тот особый список предметов, за который провозглашается тост в стихотворении М. Обратим внимание на предметы, входящие в список. В первом двустишии это - воспоминания, связанные с детством и старым Петербургом; в остальной части стихотворения - предметы западной жизни и культуры. Иначе говоря, перечисляются исключительно такие предметы, которые отделены как от поэта, так и от его критиков социально-историческими или социально-географическими границами[44].

Таким образом, сам набор этих предметов выражает одновременно

а) "иллюзорность обладания предметами, дразнящую недоступность их для поэта"[45],

б) "дразнение и вызов, адресованные критикам", поскольку список представляет собой апологетику типично "чуждых" ценностей. "Дразнение" критиков выражается также: в прямом указании на полемику с критиками (за все, чем корили меня) и в эпатирующем преувеличении своих "чуждых" пристрастий (за барскую шубу..., за розы в кабине ролле-ройса..., за спесь..., за... колоний...), чем выражается также и тематический элемент "спесь" (поэт принимает позу человека из мира ролле-ройсов).

---

43 Ситуация "тост" оказывается удобным средством КОНКР темы (33) также и потому, что более или менее явно включает такие объекты, как "вино" и "губы", бесспорно входящие в число инвариантных для поэтического мира М. предметов. Ср. А я пою вино времен; Валгаллы белое вино; Ангел Мери, пей коктейли, Дуй вино; За то, что я предал соленые нежные губы; Быть может, прежде губ уже родился шепот; Получишь уксусную губку Ты для изменнических губ; Губ шевелящихся отнять вы не могли; ср. выше в (30) ... облизываю губы. Мы не будем обсуждать здесь вопрос о том, каким образом эти два предмета могут быть возведены к инвариантным темам М., их разновидностям и СОВМЕЩЕНИЯМ (подобно тому, как это сделано в отношении "окна" у Пастернака в [5; 50-52]).

44 Тематический элемент "недоступность" (входящий в тему (20) "иллюзорное обладание") часто конкретизируется у М. как образ "границы, грани": Он сказал: природа вся в разломах, Здесь провал сильнее наших сил; Театр Расина! Мощная завеса Нас отделяет от другого мира... Мех ним и нами занавес лежит, и т.п.

45 Мы отвлекаемся от других черт этого списка предметов, - при-

Как видно из сказанного (см. а) и б)), инвариантный мотив "дразнение" фигурирует в создаваемой ситуации дважды - применительно к противоположным адресатам: один раз как "дразнение критиков" (в б)), другой раз - как "дразнение самого себя недоступностью ценностей" (в а)).

Отметим еще одну функцию "тоста", делающую его удобным для выражения темы (33): "тост" - готовая поэтико-риторическая форма (стоящая в ряду таких канонизированных типов поэтического высказывания как ода, послание, эпитафия, эпиталама и т.п.); благодаря этому элемент демонстративности, вносимый использованием ситуации "тост" (см. выше), оказывается реализованным не только в предметной сфере ("тост" как ситуация в ряду жизненных ситуаций), но и в орудийной ("тост" как жанр в ряду жанров - причем такой, за которым закреплены определенные черты ритуальности и демонстративности). Это обеспечивает проведение темы через обе основные сферы (ПВ ВАР), а также обогащает набор тех элементов, которые могут быть использованы для разного рода выразительных эффектов при дальнейшей разработке темы (см. ниже, в частности, сн. 51).

Итак, тема (33) развертывается в следующую предметно-орудийную ситуацию:

(34) Дразня критиков, а в какой-то мере - и себя, поэт в форме тоста выражает и даже преувеличивает свою приверженность к ряду ценностей мировой культуры, недоступных ему и чуждых критикам.

Для удобства дальнейшего пользования формулой (34) полезно выделить два одновременно существующих в ней полюса, или комплекса,- (35) и (36).

(35) "м а ж о р н ы й" к о м п л е к с, включающий дразнение критиков, демонстрацию приверженности к ценностям мировой культуры и обладание ими (хотя бы и иллюзорное).

(36) "м и н о р н ы й" к о м п л е к с, включающий фактическую недоступность ценностей, дразнящую поэта.

Такое сосуществование мажорного и минорного комплексов соответствует общей амбивалентности первой из двух инвариантных тем М. - (20) ("имею, хотя и не имею"). В общем случае трудно говорить о перевесе того или иного комплекса в поэтическом мире М.; однако в данном стихотворении, локальная тема которого - "отпор

дающих ему выразительность и заманчивость и делающих его своего рода антологией типичных образов М.

критикам" (см. (32)), мажорному комплексу отведена преобладающая роль; минорный же звучит "под сурдинку".

Ситуация (34) подчеркивается НАРАСТАНИЕМ: при линейном построении сюжета она дается сначала в своем "нормальном" виде (X = (34)), а затем в увеличенном (X! = (34)!). Получается ситуация (37), состоящая из двух фаз - начальной ((37а) = (34)) и конечной ((37б) = (34)!).

Примечание. Для удобства понимания укажем: начальная фаза - ситуация (34) уже знакома читателю; конечной же фазе (ситуации (34)!) соответствует в сюжете (19) обнаружение отсутствия вина и преодоление его великолепным жестом, а в тексте (18) - заключительное двустишие.

(37) Сначала ситуация (37а) [= (34)], затем ситуация (37б) [= (34)!],

(37а) явно мажорный компонент (35) и неявно минорный компонент (36),

(37б) увеличенно мажорный компонент (37б′) [= (35)!] и явно минорный компонент (37б″) [= (36)!]

(37б′) еще более, чем вначале, демонстративный и вызывающий характер позы и еще большее число объектов, к которым выражается приверженность,

(37б″) дразнящая и наглядно проявляющаяся недоступность ценностей, иллюзорность обладания ими.

В последовательности событий (37) можно выделить, "выкроить"[46], компонент (37в)[47].

(37в) переход от почти чисто мажорной ситуации (37а) к явно минорному компоненту (37б″).

Возможной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ компонента (37в) является знакомая нам ситуация (31) "по усам текло...", тем более, что в контексте "тоста", "питья" она найдет себе естественное место и материал (вино). Тогда минорный компонент в конечной фазе сюжета будет состоять в "отсутствии вина"[48]. Таким образом в реализацию темы (34) вовлекается еще один инвариантный мотив М. - (31). Этот мо-

---

[46] Отвлекаясь при этом от мажорного компонента (37б′) в составе второй фазы сюжета.

[47] Такой довольно резкий, пожалуй, даже контрастный, переход получился в результате применения НАР к теме (34), в составе которой был приглушенный минорный комплекс (36). Чисто количественное, казалось бы, НАРАСТАНИЕ минора предстает как качественный скачок от о т с у т с т в и я минора в явном виде в (37а) (налицо лишь его "подпороговая" степень, ср. стр.22) к его п р и с у т с т в и ю в качестве полноценного, самостоятельного компонента в ситуации (37б).

[48] В действительности ситуация "отсутствие вина" получается не простой КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ элемента (37б″), а в результате целого ряда СОГЛАСОВАНИЙ; в частности, учитывается, что вино является "гарантированным" компонентом тоста, а такого рода "гарантированные,

тив, в свою очередь, естественно предрасполагает к использованию – в качестве средства его КОНКР – интересующей нас конструкции ВН.ПОВ в той ее разновидности, которую мы назвали "утратой достигнутого"[49].

В результате намечается композиция, основанная на СОВМЕЩЕНИИ двух конструкций, относящихся к группе приемов ПОДАЧИ: вся тема (34) подается с НАР, ведущим от (37а) к (37б), а внутри этого НАР строится ВН.ПОВ типа "утрата достигнутого", ведущий от (37а) к (37б″).

Рассмотрим технику этого ВН.ПОВ. Как известно, ВН.ПОВ распадается на следующие два аспекта: а) контраст между Анти z -ом (начальной фазой сюжета) и z -ом (его конечной фазой); б) СОВМ и СОГЛ Анти z -а и z -а.

КОНТРАСТ. Контрастное отношение между Анти z -ом и z -ом в сюжете стихотворения М. является достаточно четким. Как было сказано, минорный компонент конечной фазы – (37б″) – естественным образом развертывается в "отсутствие вина" (выясняющееся в двух последних стихах). Тост в этой фазе фактически отменяется: ввиду отсутствия вина он оказывается несостоявшимся.

Что касается мажорной начальной фазы – (37а) = (34), – то целый ряд ПВ создает впечатление ее необычайной интенсивности и завершенности, что и способствует заострению контраста между ней (Анти z -ом) и минорным компонентом конечной фазы (z -ом).

Во-первых, собственно мажорный компонент (35) начальной фазы предстает не в виде некоего "точечного" момента Анти z , а в ви-

---

заведомо данные" компоненты требуются при применении ВН.ПОВ типа "утрата достигнутого" (о чем см. несколько ниже). Вывод элемента "отсутствие вина" см. на схеме 5.

[49] Это утверждение означает, что конструкция, вырабатываемая приемом ВН.ПОВ типа "утрата достигнутого", содержит некоторые существенные черты предметной ситуации "по усам текло...", являясь ее приближенным и обобщенным "портретом", выполненным из элементов орудийной сферы (см. [7; 58–61]-п. 6.8 "Различие выразительных возможностей двух сфер"). Подчеркнем, что здесь под элементами орудийной сферы понимается сама конструкция (ее различные фазы, соотношения между ними и т.п.), а не подставляемый в нее материал. В данном случае таким материалом оказывается как раз п р е д м е т н а я ситуация "тост". Но в принципе конструкция "утрата достигнутого" способна развертывать данный тематический элемент ("по усам текло...") безотносительно к своему материальному заполнению; она могла бы быть реализована в абстрактном материале орудийной сферы – в ритме, синтаксисе, фонетике и

де целой л и н и и А н т и Z . Эта линия мажорных элементов образуется:

а) уже имеющимся перечислением = "перебиранием" ценностей (ПВ ПОВТ; см. обоснование формулы (34));

б) расширением географического диапазона по ходу тоста (ПВ НАР; тост захватывает не только все большее число ценностей, но и все более широкое пространство, следуя по маршруту: Петербург - Европа - дальние колонии, то есть, фактически, "весь мир");

в) повторением формулы тоста "я пью за..." (ПВ ПОВТ).

Во-вторых, мажорный компонент (35) в силу ВН.ПОВ типа "утрата достигнутого" (см. выше) предстает как обладание чем-то уже "достигнутым" (или "гарантированным"), что также способствует заострению контраста между Z-ом и Анти Z-ом. Элемент "утрата достигнутого" развернут следующим образом:

а) Из разных стандартных формул тоста ("выпьем за...", "поднимем бокалы...", "предлагаю тост за..." и т.п.) выбран оборот "я пью за...", в котором объявление программы тоста (общее для всех приведенных формул и в плане нашей темы выражающее ее символический, демонстративный аспект) совмещено с изображением питья (т.е. физического компонента тоста) как уже совершающегося действия. Естественно, что когда обнаруживается отсутствие реального вина, то это воспринимается как утрата вина, не просто поднесенного к губам ("по усам текло, а в рот не попало"), но и уже как бы выпитого (ср. выше утрату уже купленных стульев, а с ними и альпийских идиллий Воробьянинова).

б) Утраченным оказывается не только набор ценностей, обладание которыми является проблематичным в силу самой темы и более или менее открыто дебатируется в тексте, но и "вино", т.е. тот объект, наличие которого не обсуждается ("тост" автоматически предполагает "вино"). Но утрата "заведомо данного" - по сути дела частный случай утраты "достигнутого".

Заметим, что элемент "заведомо данное" проведен через обе основные сферы. На его проведение в предметной сфере мы только что указали. Эта утрата "уже гарантированного" ("вина") подобна

т.п., - в той мере, в какой там также возможны конфигурации элементов, создающие впечатление утраты чего-то уже достигнутого (ср. фонетический эквивалент темы "непреложность, регулярность" в пушкинском отрывке Я утром должен быть уверен...,см. [7; 60]).

таким распространенным сюжетным положениям, как переброс действия с его участников на окружающую обстановку (ср. в рассказе Э.По "Падение дома Эшеров" катастрофу, постигающую не только персонажей, но и самый дом, являющийся сценой действия; те пожары, которыми заканчиваются похождения Коровьева и Бегемота в разных местах Москвы "Мастер и Маргарита" Булгакова ; "Вий" Гоголя, где место действия - церковь - зарастает лесом и фактически перестает существовать и т.п.).

В орудийной сфере роль "заведомо данного" выполняет формула "я пью за...", которая в составе тоста как жанра занимает место р а м к и (о б р а м л я е м ы м с о д е р ж а н и е м является сама программа тоста, т.е. перечень объектов). То, что тост не состоялся, в каком-то смысле аннулирует и рамку. Такой переброс действия с обрамляемого элемента на рамку - широко распространенный эффект (ср. разбиравшийся в [7; 72-73] древневавилонский "Диалог господина и раба о смысле жизни", где раб, который в течение всего диалога был персонажем обрамления и лишь обсуждал с господином вопросы деятельности последнего, в конце оказывается вовлеченным в эту деятельность и должен умереть вместе с господином). Рамка в структуре художественного произведения - элемент, принимаемый за данное, в отличие от изменяющихся судеб персонажей; поэтому разрушение рамки может носить характер "утраты достигнутого" - в орудийной сфере.

Мы рассмотрели ряд средств заострения контраста между двумя фазами компонента (37в) - мажорной и минорной - главным образом путем повышения интенсивности первой, мажорной фазы. Но здесь применен и еще один способ увеличения контраста между двумя тематическими элементами - СОГЛАСОВАНИЕ их в каком-либо отношении, эквивалентное так наз. "контрасту с тождеством" (см. [7; 77-78]). Такое СОГЛ достигнуто внесением в состав конечной фазы элемента, занимающего видное место в КОНКР начальной фазы, а именно формулы тоста: Я пью...; в результате утверждение об "отсутствии вина" оформляется так же, как предшествующие повторные заявления о том, что оно пьется.

Добавим, что аналогичную роль "тождества при контрасте" играют и некоторые другие элементы, появляющиеся в результате СОГЛ и СОВМ мажорного и минорного компонентов, хотя основной функцией

таких СОГЛ и СОВМ является иной эффект: создание естественности перехода от начальной фазы к конечной, а также гармонической связности между мажорным и минорным компонентами конечной фазы. Мы имеем в виду прежде всего тождество метрико-синтаксической конструкции на протяжении обеих фаз сюжета (см. ниже).

СОВМЕЩЕНИЕ и СОГЛАСОВАНИЕ Анти z-а с z-ом. Обратимся теперь к другому аспекту конструкции ВН.ПОВ - к СОВМ и СОГЛ z-а и (линии) Анти z-а. В данном сюжете использовано $СОВМ_{вид}$: сначала кажется, что тост имеет место (Анти z), затем обнаруживается, что он с самого начала существовал лишь на словах (z) . Это $СОВМ_{вид}$ достигнуто путем определенного порядка демонстрации наличной ситуации читателю: сначала показывается "программная часть" тоста (т.е. та произносимая речь, которая является общей для реального и фиктивного тоста), и лишь затем - физический аксессуар тоста (вино, оказывающееся воображаемым). Этому способствует словесный характер программной части тоста и выбор перволичной формы при изложении сюжета: до тех пор пока пост не проговаривается, читатель имеет дело только с "программной частью" тоста и не может догадываться об отсутствии "материальной части".

Рассмотренное основное СОВМ Анти z-а (= "кажется, что есть вино и тост") с z-ом (= "оказывается, что вина и тоста нет") дополнено СОГЛАСОВАНИЕМ - в состав первой фазы сюжета включены два ПРЕДВЕСТИЯ z-а:

1) Одним из Пре z-ов является приглушенный минорный компонент (36), с самого начала входивший в формулы (34) и (37), то есть момент иллюзорности обладания мировыми ценностями, за которые поднимается тост, и их дразнящей недоступности.

2) Другим Пре z-ом можно считать "о б ъ е к т ы п и т ь я" (сливки, хинин), включенные в число ценностей, перечисляемых в первой фазе сюжета. Наличие среди этих ценностей "объектов питья" незаметно подготавливает переход в разряд недоступных объектов и вина.

Добавим, что СОГЛАСОВАНИЮ z-а и Анти z-а способствует также формула тоста Я пью, входящая в обе фазы сюжета, хотя основной функцией ее включения во вторую фазу является, наоборот, заострение контраста между фазами (см. выше). Аналогичным образом, на СОГЛ двух фаз работают и все те средства, основной функцией кото-

рых является обеспечение внутренней связности конечной фазы, состоящей из взаимно контрастирующих мажорного и минорного компонентов (см. ниже). Это естественное следствие того, что контраст между указанными компонентами конечной фазы, с одной стороны, и контраст между начальной и конечной фазами, с другой, – это, в сущности, один и тот же контраст между "мажором (наличием вина и тоста)" и "минором (отсутствием вина и тоста)".

Таковы основные аспекты ВН.ПОВ типа "утрата достигнутого" в рассматриваемом стихотворении.

Осталось сказать несколько слов о последнем важном участке композиции стихотворения – о СОВМ противоположных компонентов увеличенного Х-а (= второй фазы сюжета, т.е. ситуации (37б)) в заключительном двустишии. Здесь в единую позу (... еще не придумал, из двух выбираю одно) совмещены элемент (37б″), – конкретизированный как "отсутствие вина", и элемент (37б′) – усиленное проведение мажорного мотива "демонстрация обладания, перебирание, смакование богатств". Сделано это двумя способами:

а) Слово выбираю переводит ситуацию "оказывается, еще не пил" в ситуацию "имею большой выбор". С содержательной точки зрения, это использование еще одного инвариантного мотива М. – позы "хорошая мина при плохой игре" (см. (29), ср. В Европе холодно, в Италии темно, Власть отвратительна, как руки брадобрея, А он вельможится все лучше, все хитрее – об Ариосто)[50]. С формальной точки зрения это применение ПВ СОВМ типа "переименование", то есть такого СОВМ, при котором объекту А присваивается имя объекта В на основании каких-то общих черт, имеющихся у них; одной из разновидностей этого СОВМ является как раз "выдавание худшего за лучшее", реализуемое в так называемой фигуре 1 ПРИУКРАШИВАНИЕ (см. [6; 30 сл. и passim]). Легко видеть, что мотив "хорошая мина при плохой игре" предрасполагает к применению этого типа СОВМ (и, собственно говоря, всей фигуры I) в качестве средства своего РАЗВЕРТЫВАНИЯ.

Роль, аналогичную слову выбираю, играет, по-видимому, и слово придумал (Я пью, но еще не придумал...). Оно наводит на мысль о

[50] Заметим, что этот мотив "спесивой позы, хорошей мины при плохой игре, вельможества" имеет своим ПРЕДВЕСТИЕМ в составе Анти z-а стих, где "спесь" названа прямо: За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

www.ruslang.ru

легкости, свободе, которая сочмещает два противоположных смысловых элемента: с одной стороны, - безграничную свободу выбора, свойственную имущему, а с другой, - свободу фантазии, то есть по сути дела, - "вранья" (ср. Он завирается, с Орландом куролеся... И прямо на луну взлетает враль плечистый - в уже упоминавшемся стихотворении об Ариосто). "Вранье" же, подобно "хорошей мине при плохой игре", это опять-таки СОВМ "отсутствия" с "(иллюзорным) наличием".

б) Второй способ СОВМ контрастных компонентов конечной фазы, переключающего фактическое "отсутствие вина и тоста" в "демонстративно-вызывающую (и в этом смысле мажорную) позу", относится к орудийной сфере. Он состоит в том, что сообщению об отсутствии вина придан вид перечисления (отсутствующих!) вин, облеченного в ту же метрико-синтаксическую схему, что и мажорное "перебирание" ценностей в начальной фазе (Веселое асти-спуманте иль папского замка вино, ср. За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин). Таким способом интонация мажорного начала стихотворения распространяется на минорное по содержанию признание в отсутствии вина, что и способствует упомянутому выше переключению минора в мажор[51].

---

[51] Обратим внимание, что только что изложенное "орудийное" СОВМ мажорного и минорного компонентов конечной фазы (п. б)) является лишь очень абстрактным, "музыкальным", отображением предметного СОВМ этих компонентов (п. а)). По-видимому, однако, ситуация, описанная в п. а) ($\simeq$ "не пью, потому что еще не выбрал, что выпить"), получила в орудийной сфере стихотворения М. и более адекватное РАЗВЕРТЫВАНИЕ. Можно считать, что в заключительном двустишии "отсутствие вина" совмещено с "тостом" в виде (38).

(38) тост не имеет места как реальная житейская ситуация, лишь описываемая в стихотворении [= (38а)], но он имеет место как сугубо литературная ситуация - создание данного стихотворения в жанре тоста [= (38б)].

Мы высказываем это утверждение без полной категоричности (впрочем, такую оговорку следовало бы сделать и относительно большей части остальных утверждений в данном разборе). Попытаемся все же прояснить соотношение этого шага вывода с некоторыми другими его участками.

1) Формула (38) соответствует существенному для М. противопоставлению "дело, факт/слово, жест" (ср. выше (20)), развертывая его в контрастную пару "тост как явление предметной сферы (событие)/тост как явление орудийной сферы (жанр)".

2) Это СОВМ способствует сохранению цельности сюжета в том смысле, что "тост как жанр" не разрушается, хотя "тост как событие" и отменяется. Эта установка на цельность поддерживается,

Добавим, что подобному переключению служат также и всевозможные СОГЛАСОВАНИЯ z -а с Антиz -ом (см. выше), хотя для них эта функция является побочной. Мы имеем в виду введение в текст тоста сливок и хинина, наличие в начальной мажорной фазе приглушенно-минорного компонента (36), введение формулы тоста (Я пью...) в текст конечной фазы и т.п.

В результате операций, описанных в настоящем разборе, и образуется то своеобразное построение, в котором демонстративное перечисление любимых, но недоступных ценностей, достигающее к концу третьего двустишия высокой ноты (дальних колоний...), на какой-то момент обрывается выяснившимся отсутствием вина (пью, но...), а затем продолжается с новой силой.

Вывод сюжета (18) из темы (32) показан на схеме № 5.

3.3.4. ВН.ПОВ в стихотворении Гюго "Sur une barricade". Рассмотрим теперь такой случай дополнения ВН.ПОВ другими ПВ, когда ВН.ПОВ дополняется еще одним ВН.ПОВ, причем оба они совмещаются в одних и тех же действиях героя и происходят одновременно. Речь пойдет о стихотворении Гюго "Sur une barricade..." из цикла "L'Année terrible" (см. (39а) в Приложении).

Ядро сюжета этого стихотворения в интересующем нас аспекте сводится к следующему:

(39) 12-летний мальчик, задержанный вместе с коммунарами, признает свою причастность к ним, говоря "Nous en sommes" , и готов умереть вместе с ними. Однако когда до него доходит очередь, он просит солдат отпустить его домой к матери, чтобы отнести ей часы. Солдаты отпускают его, говоря со смехом, что мальчик струсил. Посреди общего хохота мальчик появляется снова и становится к стене со словами: "Me voilà".

кстати, целым рядом упомянутых выше СОГЛ и СОВМ конечного минора с начальным мажором (ср. повторяющийся зачин Я пью, единую метрико-синтаксическую схему и др.).

3) Оно не противоречит сказанному выше о разрушении рамки сюжета как об утрате "заведомо данного" в орудийной сфере. Эта рамка действительно разрушается в том смысле, что исчезает ее предметное ("реалистическое") оправдание (см. компонент (38а) в составе формулы (38)). Но это "разрушение" преодолевается, совмещаясь с "неразрушенностью", в том смысле, что рамка тоста (да и весь тост в целом) как чисто словесное построение остается нетронутой. Именно это словесное построение и оказывается законной ареной для таких воображаемых действий поэта, как "придумывание" и "выбор" (в 7-ой строке).

Тема стихотворения, говоря в самых общих словах, - "Ребенок-герой"[52]. Такая двойная формулировка темы уже сама по себе показывает, что для ее КОНКР может быть применено СОВМ. Как мы вскоре увидим, СОВМЕЩЕНИЕ д е т с к о г о и г е р о и ч е с к о г о начал является в данном стихотворении весьма тесным и может быть констатировано на разных этапах вывода его сюжета из темы.

Прежде всего, теснота СОВМЕЩЕНИЯ состоит в том, что налицо не более или менее механическое СОВМ детского в о з р а с т а, внешности и т.п., с одной стороны, и взрослого (в частности, героического) п о в е д е н и я с другой, как это часто бывает в многочисленных рассказах о "детях-героях", а подыскание таких ф о р м п о в е д е н и я, которые являются одновременно героическими и детскими. Выражаясь техническим языком, тематические элементы "детское" и "героическое" совмещаются в причинно-следственную пару, а именно, в пару "психологическая мотивировка действия X - действие X"(о таком понимании термина м о т и в и р о в к а см. [6; 34, сн. 6]); очевидно, что такой характер причинно-следственной связи позволяет причине и следствию существовать одновременно . Роль причины (мотивировки) отводится "детскому" началу, а роль следствия - "героическому".

В наиболее абстрактном виде (то есть после а б с т р а к т н о й с у б о п е р а ц и и, см. [6; 28, 58]) СОВМЕЩЕНИЕ выглядит так:

(40) мальчик ведет себя по-детски таким образом, что это поведение оказывается героическим.

К о н к р е т н а я с у б о п е р а ц и я, то есть подыскание соответствующих форм детского и героического поведения, дает (41):

(41) стремясь быть в обществе взрослых мужчин (вне дома) и подражать им, мальчик проявляет солидарность с коммунарами и готовность разделить их судьбу

Иначе говоря в качестве той (типичной) черты детского поведения, которая может служить мотивировкой героических (то есть типично взрослых) поступков, выбрана склонность детей 10-12-летнего

---

52 Это, так сказать, "локальная" тема (о "локальных" темах см. [7; 77], см. также выше, стр. 66 . Инвариантной темой всего цикла можно считать (в первом приближении) "героизм с жертвенно-мученическим оттенком".

возраста вести себя самостоятельно, избегать домашней опеки, стремиться к обществу взрослых вне дома и перенимать их манеры[53]. Соответственно, формой проявления героизма оказывается (41).

Дальнейшее СОГЛАСОВАНИЕ формулы (41) с инвариантной темой всего цикла (= "мученичество") дает

(42) солидарность, желание погибнуть вместе с коммунарами (= взрослыми вне дома),

обогащая формулировку (41) новым элементом "гибель".

Намерение мальчика умереть вместе с коммунарами подчеркивается далее при помощи конструкции ВН.ПОВ в ее ментальной разновидности. При этом, в соответствии с заданной в теме установкой на значительную тесноту СОВМЕЩЕНИЯ детского и героического начал, по принципу ВН.ПОВ обрабатывается как героический аспект ситуации, так и детский, а раздельные результаты этой обработки совмещаются. Примененный здесь ВН.ПОВ в точности соответствует схеме № 3. Покажем, как он выглядит в каждой из двух линий.

В героической линии в плане событий происходит НАРАСТАНИЕ героизма:

(43) Сначала мальчик просто выражает желание умереть вместе с коммунарами (X), затем, вдобавок к этому, он перед лицом смерти думает не о себе, а о другом человеке (X!) и, наконец, непосредственно становится под пули (X!!).

Но в плане осмысления среднее звено (X!) предстает как

(44б) поведение, противоположное героизму - трусость, попытка сбежать (АнтиX).

(Формулы (44а) и (44в), а также (45а) и (45в), (47а) и (47в), (48а) и (48в), даны на схеме № 6, но опущены в основном изложении, где ради краткости приведены лишь средние звенья соответствующих конструкций, помеченные буквой "б".)

---

[53] В своем нормативном руководстве по воспитанию детей известный педиатр Б.Спок пишет, что ребенок в возрасте 6-12 лет стремится к независимости от родителей и ищет для себя авторитетов вне дома: "Ребенок холодно относится к другим людям, кроме тех, кого он считает замечательными людьми ... Стремясь избавиться от родительской зависимости, он все чаще обращается за идеями и знаниями к взрослым людям вне семьи, которым он доверяет. Если он узнает от своего любимого учителя по естествознанию, что красные кровяные шарики больше, чем белые, то отцу никакими силами не удастся убедить его, что это не так" ([12; 323]).

Необходимое $СОНМ_{вид}$ Х-а с АнтиХ-ом принимает вид (45б):

(45б) мальчик удаляется с места расстрела, чтобы сделать что-то для другого человека; этот уход истолковывается как трусость, желание уйти от гибнущих товарищей и от смерти.

Как видим, перед нами случай ярко выраженного ментального НН.ПОВ.

В детской линии в плане событий происходит НАРАСТАНИЕ интенсивности указанного выше типа поведения (стремления ребенка данного возраста быть в обществе взрослых мужчин вне дома и подражать им):

(46) Сначала мальчик просто желает быть вместе с этими взрослыми (Х), затем, вдобавок к этому он совершает поступок, обратный по отношению к родительской опеке, а именно сам делает некоторый покровительственный жест по отношению к родителям (Х!), наконец, он решительно присоединяется ко взрослым вне дома (Х!!).

В плане осмысления среднее звено (Х!) предстает как поведение, противоположное действительному поведению в этом звене – как стремление уйти от посторонних взрослых под родительскую опеку (АнтиХ). Необходимое $СОНМ_{вид}$ Х!-а с АнтиХ-ом принимает вид (47б):

(47б) мальчик переключает свое внимание со взрослых людей вне дома на родителей, чтобы оказать им покровительство, однако этот акт истолковывается как отказ от подражания этим взрослым и следования за ними и тяготение к родительской опеке (иначе говоря, поведение мальчика 10–12 лет, стремящегося к независимости от дома и желающего казаться взрослым мужчиной, принимается за поведение, характерное для гораздо более нежного возраста).

Поскольку, как подчеркивалось выше, детская и героическая линия должны быть тесно СОНМЕЩЕНЫ, то формулы (45) и (47) подвергаются СОНМ; при этом особый интерес представляет СОНМ средних звеньев (то есть формул (45б) и (47б) как наиболее сложных и детализированных. Оно дает:

(48б) Переключая свое внимание с гибнущих коммунаров (= взрослых людей вне дома) на родителей, мальчик удаляется с места расстрела домой, чтобы оказать родителям некоторое покровительство. Этот уход истолковывается как трусость, желание покинуть гибнущих товарищей (= взрослых) и укрыться под крылышком родителей.

Формула (48) является, как легко видеть, довольно точным приближением к сюжету (36), так сказать, его "полуфабрикатом". Дотягивание (48) до (36) требует вывода следующих деталей: 1)"... го-

воря: Nous en sommes" ; 2) "когда до него доходит очередь,.."; 3) "к матери"; 4) "отнести часы".

Рассмотрим их по порядку.

1) Слова "Nous en sommes" выражают в героической линии утверждение о причастности и солидарности, а в детской - напускную взрослость (ребенок говорит о себе во множественном числе)[54].

2) Тот факт, что мальчик просится уйти именно тогда, когда до него доходит очередь, служит дополнительным способом подчеркивания как Х-а, так и АнтиХ-а: то, что мальчик вспоминает о других не в какой-нибудь иной момент, а в самый опасный для него, усиливает мотив героизма; в то же время то, что он решает уйти именно тогда, когда его должны расстрелять, дополнительно укрепляет неправильное осмысление (тем легче поверить, что мальчик струсил). Иными словами, очередь есть средство заострения контраста при ВН.ПОВ в "героической" линии. Рассматриваемая деталь подчеркнута также с помощью НАР - очередь мальчика наступает последней (ПреХ-ами к ней являются смерти всех других коммунаров); такое НАРАСТАНИЕ опасности всегда создает ощущение страха.

3) Тот факт, что мальчик отправляется именно к матери, а не к отцу или к родителям вообще, наиболее чистым образом развертывает тематический элемент "родительская опека", взятый в его противопоставлении "обществу взрослых мужчин вне дома". К тому же мать предпочтительнее, чем отец, благодаря дополнительному контрасту по признаку "пол" (женщина - мужчины).

4) Тот факт, что в качестве акта опеки и заботы выбрана передача часов, дополнительно КОНКРЕТИЗИРУЕТ оба тематических полюса стихотворения: героизм (мысль о такой мелочи, как часы, "наплевательское" отношение к смерти) и детство (гипертрофированный интерес к механизмам, металлическим предметам и т.п.).

Основной чертой конструкции рассматриваемого стихотворения является, как мы указывали, установка на тесное СОВМЕЩЕНИЕ двух основных тематических элементов - "детство" и "героизм". До сих пор речь шла о том, как с героизмом совмещается один аспект дет-

---

[54] Тот факт, что во фразе, состоящей всего из трех слов, два слова несут значение множественного числа, а третье слово (en, выражающее идею причастности) - в сущности лишь служебное, подчеркивает стремление мальчика казаться большим и важным.

ского поведения ("тяготение к взрослым вне дома"); СОВМЕЩЕНИЕ это было прослежено в костяке сюжета – в финальной ситуации и в конструкции ВН.ПОВ, конечной точкой которой она является.

Обратим теперь внимание еще на одно СОВМ детского начала с героическим, устроенное несколько иначе. Особенность его в том, что тематический элемент "детство" получает в качестве средства своего КОНКР некоторый ПВ (иначе говоря некоторую ситуацию, внешне сходную с результатом применения этого ПВ, см. о такого рода КОНКР [6; 15-16]), а этот ПВ применяется для подчеркивания ситуации, выражающей "героизм"; тем самым "детство" и "героизм" вторично СОВМЕЩАЮТСЯ. Покажем несколько подробнее, как это происходит.

Тематический элемент "детство" КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ еще в одну модель детского поведения (отличную от "подражания взрослым" – в частности, и тем, что она присуща детям разного возраста):

(49) "настырность", назойливость – ребенок пристает к взрослому, требуя исполнения своего желания и не поддаваясь на попытки взрослого отвлечь его внимание и отделаться от него.

Элемент "настырность, назойливость" естественным образом КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ в виде конструкций, имеющих в своем составе ПОВТ[55]. В нашем стихотворении происходит его КОНКР в две конструкции – в (50), дающую далее (51), и в (52).

(50) Мальчик д в а ж д ы заявляет о своем желании погибнуть вместе с коммунарами: первый раз до ухода (Je vais revenir...) , второй раз – в финале (Me voilà!).

Это ПОВТОРЕНИЕ накладывается на последовательность X – X!, входящую в состав полноценного ВН.ПОВ, рассмотренного выше[56], служа дополнительной психологической мотивировкой этого поворота – см. (51).

(51) проявляя детскую назойливость и обманывая ожидания взрослых (солдат), полагающих, что они от него отделались, мальчик дважды (ПОВТ!) утверждает свое желание умереть вместе с

---

55 О том, что "назойливость" предрасполагает к ПОВТ см. [7; п. 4.4] ("Темы, предрасполагающие к использованию ПОВТ") – в связи с рассказом Аверченко "Поэт".

56 Более редуцированная, ослабленная разновидность ВН.ПОВ могла бы обойтись и без указанного повторения: мальчик с самого начала мог бы находиться в числе пленных коммунаров, затем отпрашиваться и возвращаться.

коммунарами – так, как показано в формулах (45), (48)[57].

(52) Перед уходом мальчик дважды заверяет офицера, что вернется Je vais revenir... Je vais revenir, monsieur le capitaine.

Это ПОВТОРЕНИЕ тем заметнее, что офицер и так готов отпустить мальчика и вовсе не спрашивает его, намерен ли он вернуться.

Вывод сюжета стихотворения Гюго см. на схеме № 6.

Примечание. Схема № 6 и описание, предложенное в п. 3.3.4, могут рассматриваться как два варианта записи нашего представления о структуре сюжета стихотворения (39а), различающиеся лишь в технических аспектах. Тем не менее, описание в п. 3.3.4 и схема № 6 рассчитаны на отдельное, взаимонезависимое чтение и понимание.

Важнейшее отличие схемы от описания состоит в том, что в последнем тема "ребенок-герой" дана как исходная, тогда как на схеме она выведена из более абстрактной темы. Эта более абстрактная тема состоит не из двух компонентов – общего и локального (как, например, тема на схеме № 5), а лишь из одного – общего: она представляет собой общую тему цикла "L'Année terrible", точнее, его заключительной части, где речь идет о побежденной Коммуне.

Другие отличия схемы № 6 от описания в п. 3.3.4 менее существенны. С одной стороны, схема изображает процесс вывода более точно и детально, чем это делает описание: многое из того, что в описании носило характер побочных замечаний и дополнений, на

---

[57] Заметим, что обе рассмотренные модели детского поведения ("подражание" и "назойливость") определяются через то или иное отношение ребенка ко взрослым. В данном сюжете роль взрослых в первой модели играют коммунары, а во второй – солдаты. Тем самым все взаимоотношения героя (ребенка) с другими персонажами (взрослыми) согласованы с тематическим элементом "детство", КОНКР которого является фигура этого героя. Можно сказать также, что элемент "детство" подвергнут ВАР, причем той разновидности ВАР, которая в [7; 69-73] была охарактеризована как "проведение темы через все и притом заданное разное": мальчик ведет себя типично по-детски по отношению ко в с е м участникам ситуации: к друзьям (коммунары, мать) и к врагам (солдаты); к объектам притяжения (коммунары) и отталкивания (мать).

Если взглянуть на это с точки зрения некоторых общих тем цикла "L'Année terrible", то можно заметить, что версальцы и коммунары выполняют в этом сюжете в каком-то смысле одинаковую функцию, в равной мере выступая по отношению к ребенку в роли взрослых. Эта "общечеловеческая" функция как бы перекрывает их политический антагонизм. Возможно, что здесь косвенно выразилась идея, проводимая Гюго и в ряде других стихотворений цикла – абстрактно-гуманистическая идея о трагичности братоубийственной бойни и о равноценности всех гибнущих – в общечеловеческом плане. Ср. такие строки из стихов цикла, как Alceste est aujourd'hui fusillé par Philinte и L'homme dit au soldat qui l'ajuste: Adieu, frère! или Les pavés// Souillés d'un sang coupable et d'un sang pur lavés (из нашего стихотворения).

схеме фигурирует в виде полноправных элементов вывода. С другой стороны, некоторые подробности сюжета (Nous en sommes, , часы, мать, двукратное Je vais revenir и др.), являющиеся в описании частью вывода, на схеме опущены из-за недостатка места.

Номера формул на схеме соответствуют номерам в описании; однако сами формулы, содержательно оставаясь идентичными, даны в описании и на схеме в разных редакциях. Прямоугольники, содержащие ПВ в качестве средства КОНКР, занумерованы греческими буквами. СОНМ такого ПВ с некоторым другим элементом равносильно применению данного ПВ к этому элементу, что и указано на соответствующих стрелках. ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ трактуется на схеме № 6 в смысле замечания об ОТК.ДВ в сн. 24, т.е. как включающее в себя ПРЕДВ (ПреХ).

Помимо общепонятных сокращений русских слов, на схеме применяются следующие сокращенные обозначения:

П.	– персонаж	Взр.	– взрослый
отн.	– отношение	Взр. в/с	– взрослый вне семьи
по вид.	– по видимости	Гер.	– героический
прим.	– применительно	Дет.	– детский
соотв.	– соответственный	Реб.	– ребенок
терм.	– термины	Род.	– родители

3.4. "Патетическое развитие". Мы рассмотрели целый ряд разновидностей НН.ПОВ, который, в свою очередь, представляет собой лишь один из осложненных другими ПВ видов ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ. В заключение всего раздела об ОТК.ДВ обратимся к еще одному осложненному виду ОТК.ДВ. Речь пойдет о конструкции, которую можно назвать "Патетическим развитием". Эта конструкция была выявлена и на многих примерах описана С.М.Эйзенштейном – в частности, в работе "Неравнодушная природа" [16; 33–433] и в практических занятиях по режиссуре [9; 38–39]. Пользуясь его формулировкой, при патетическом развитии "ход событий нарастает до какого-то взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона" ([9; 39]). Он разбирает примеры, в которых указанное НАРАСТАНИЕ происходит, в частности, в виде ряда скачков от одного уровня интенсивности и способа изображения к другому. Поворот же от этого хода событий к противоположному, как правило, совершается сразу по многим признакам. Наконец, тот противоположный ход событий, который начинается после поворота, также может представлять собой не некоторую и т о г о в у ю т о ч к у развития, а серию событий, выстроенных по принципу НАР. Пример "Патетического развития" – эпизод с Дессалином, разработанный Эйзенштейном на занятиях со студентами ВГИК'а (см. [9; 13–113], [3] и схему № 8 в настоящей публикации):

(53) поворот от попыток французов хитростью, под видом светского приема, окружить и захватить негритянского лидера Дессалина - к восстанию негров, которые во главе с Дессалином окружают французов (Более детальную редакцию формулы (53) см. в нижней части схемы № 8).

В терминах ПВ конструкция "Патетическое развитие" есть, очевидно, устойчивая комбинация ряда приемов (ОТК, НАР, СОГЛ,СОВМ), вызывающая особого рода эмоциональный эффект ("пафос", "экстаз"), т.е. комбинация того рода, который в рамках излагаемой модели обычно называется ф и г у р о й (см. фигуры 1-4 в [6] и 5-6 [7]). Строение фигуры 7 "Патетическое развитие" показано на схеме № 7.

Заметим, что данное выше простое перечисление ПВ, входящих в фигуру 7 (и соответствующих "шагам" на схеме № 7), не является вполне адекватным описанием ее как выразительной конструкции. Имплицитно в фигуре 7 содержатся и некоторые другие ПВ. Во-первых, это ОТК.ДВ, которое, несмотря на свою важность (ведь и сама фигура рассматривается нами как усложненный случай ОТК.ДВ), не названо на схеме прямо. ОТК.ДВ, как это нетрудно видеть, складывается из двух первых шагов фигуры: ведь НАРАСТАНИЕ, примененное к АнтиХ-у, и дает то движение к АнтиХ-у, которое является отказным к последующему движению в сторону Х!. Во-вторых, обозначение $ОТК_{мн,увел}$ (шаг № 1) в сущности скрывает УВЕЛ (диапазона событий) и ВАР (контрастного отношения между АнтиХ-ом и Х-ом). В свою очередь, $НАР_{разм,явн}$ скрывает целую конструкцию (ПОВТ + УВЕЛ, см. подробнее в п. 2.2.2), причем УВЕЛ происходит сразу в двух отношениях - по "размеру" (т.е. в данном случае - по степени близости к наступлению АнтиХ-а) и по явности того факта, что приближается именно АнтиХ. При этом НАРАСТАНИЕ к АнтиХ-у (результат шага № 2) сливается с последующим (по ходу сюжета) НАРАСТАНИЕМ от АнтиХ-а к Х!-у (результат шага № 1) в единую линию подъема, охватывающую всю конструкцию.

Указанными выразительными составляющими, по-видимому, вполне объясняется суммарный эффект конструкции - состояние "пафоса, экстаза" у аудитории. Упрощенно говоря, это эффект "взвинчивания" (присущий конструкции НАР, которая полностью входит в разбираемую фигуру), дополненный и усиленный УВЕЛИЧЕНИЕМ и ОТКАЗОМ. Подобно "взвинчиванию", "экстатический эффект" не привя-

зан к какому-либо конкретному чувству ("страху", "ненависти", "умилению" и т.п.); он может рассматриваться как психологический механизм усиления любой эмоции, доведение ее до "патетического" градуса.

На схеме № 8 показано применение фигуры 7 при выводе конкретного сюжета - эпизода (53). На этом примере можно видеть характерные свойства фигуры "Патетическое развитие". В то же время следует заметить; что некоторые черты этого эпизода не присущи фигуре 7 как таковой, а объясняются спецификой ее взаимодействия с данной темой. Таков ВН.ПОВ, которым осложнено НАРАСТАНИЕ "явности" намерений французов (см. шаг ⑧ на схеме и комментарий к нему в Примечаниях к схеме): намерения французов захватить Дессалина вначале не только не ясны, но и кажутся чем-то прямо противоположным (гостеприимством). Это осложнение диктуется темой эпизода ("бесчестность, коварство" - тема типа "волк в овечьей шкуре", см. [5; 12], предрасполагающая к $СОВМ_{вид}$ и ВН.ПОВ).

Ввиду больших размеров и сложности схемы № 8, а также отсутствия соответствующего ей "словесного" вывода формулы (53) в основном тексте настоящего изложения, по-видимому, целесообразно снабдить ее специальными Примечаниями.

Примечания к схеме № 8

1. Дополнительные условные обозначения.

ПЕР - операция переноса некоторого тематического элемента без изменений с одного "этапа" вывода на другой, более поздний.

о/н - отношение нарастания (или "пути") по одному или нескольким признакам между предшествующими и последующими звеньями линейного построения (сюжета).

P_i - некоторый постоянный (для той или иной фигуры, конструкции или сложного ПВ) признак, по которому имеется контрастное отношение или отношение нарастания, в частности: P_1 = "размер", P_2 = "явность", P_3 = "добро/зло".

q_i - переменный признак для к/о и о/н. На данной схеме q_1= "белые захватывают черных/черные захватывают белых", q_2 = "несколько против одного (камерная сцена)/масса против нескольких (массовая сцена)", q_3 - "честность/бесчестность".

①, ②, ③, ... условные порядковые номера, присвоенные конкретным шагам данного вывода для удобства отсылок к ним в настоящем Примечании (о понятии ПВ как конкретного шага вывода в отличие от ПВ как конкретного правила и ПВ как схемы правила см. [6; 8-10]).

2. Комментарии к отдельным шагам вывода и форме их записи.

① Элемент "Патетический эпизод" развертывается в фигуру 7, к применению которой он предрасполагает. Здесь и далее (см., ②, ⑤, ⑭) в составе фигуры специальным прямоугольником выделен шаг, применение которого непосредственно предстоит.

② 1-ый шаг фигуры 7 применяется (что записано как СОВМ) к остальной части исходной темы, причем не вся эта тема принимается за Х (в составе ОТК), а ее компоненты распределяются между АнтиХ-ом и Х-ом некоторым разумным (неформальным) образом.

④ Элемент "бесчестным путем" развертывается в "коварство", которое состоит из пары "видимость = добро/действительность = зло" и предстоящего $СОВМ_{вид}$ ее членов (см. ⑮).

⑤ Выполняется 1-ая операция 2-го шага фигуры 7: создается (двучленное пока что) ПРЕДВ: Пре(АнтиХ) – АнтиХ. Создание множественного ПРЕДВ = НАР откладывается (см. ⑬, ⑭).

⑧ Пре(АнтиХ) конкретизируется ("захват" $\xrightarrow{КОНКР}$ "окружение"), а главное – совмещается с элементом "коварство". В результате НАРАСТАНИЕ "явности" АнтиХ-а оказывается доведенным до ОТКАЗА (переход к "явному нападению" от противоположного – "гостеприимства"). Этот ОТК в сочетании с предстоящим $СОВМ_{вид}$ (см. ④ и ⑮) эквивалентен ВН.ПОВ. Таким образом, о/н по "явности" в данном сюжете фактически превращено в еще один ВН.ПОВ (дополнительно к тому ВН.ПОВ, который и так входит в фигуру 7, – т.е. ВН.ПОВ от "захвата Дессалина французами" к "захвату французов Дессалином"). Складывающаяся по частям из своих составных элементов (о/н, к/о, $СОВМ_{вид}$), конструкция ВН.ПОВ как таковая на схеме не обозначена.

⑨ Элемент "явно" (так сказать, точка "взрыва явности") развернут в элемент "с оружием в руках". "Захват" развернут в "окружение" (фактически – по СОГЛАСОВАНИЮ с аналогичной КОНКР в ⑧; на схеме эта связь не отражена).

⑩ "Борьба" $\xrightarrow{КОНКР}$ "бой"; "захватывает" $\xrightarrow{КОНКР}$ "окружает". Как и в ⑨, на схеме не показано СОГЛ этого с ⑧ и ⑨. После шагов ⑧ – ⑩ на схеме можно видеть единую линию нарастания по P_4 = "размер" от Пре(АнтиХ)-а через АнтиХ к Х!-у.

⑬ Выполняется П-ая операция 2-го шага фигуры 7 (ср. ⑤): множественное ПРЕДВ = НАР создается при помощи РАЗБИЕНИЯ каждого из аспектов "приема-окружения" на его типичные этапы с последующим попарным $СОВМ_{вид}$ этих этапов (см. ⑮). РАЗБ каждого из аспектов согласовано с РАЗБ другого из них – так, чтобы обеспечить последующее СОВМ. Результаты РАЗБ элемента "по видимости – гостеприимство, прием" связаны друг с другом только одним о/н – по P_4 = "размер"; никакого нарастания по P_8 = "явность" в пределах этого элемента нет – по "явности" нарастает только элемент "в действительности окружение".

⑭ Выполняется 3-ий шаг фигуры 7: В АнтиХ вводятся элементы, ведущие к Х!-у ("окружают так, что гонят к... выходу").

⑮ Реализуется $СОВМ_{вид}$, до сих пор переносившееся без изменений при раздельных преобразованиях двух аспектов "коварства" ("видимости" и "действительности").

(16), (17) Эффект НАР (2-ой шаг фигуры 7) в составе ПреАнти-Х-а "дожимается" путем увеличения длительности и многочленности нарастания.

(18) АнтиХ (уже согласованный с Х!-ом, см. (14)) согласуется с ведущей к нему цепочкой Пре(АнтиХ)-ов, а именно с ее последним звеном: в ситуации, где роль "естественного выхода" играет "дверь", "неожиданный выход" конкретизируется как "окно".

(19) АнтиХ подготовляется ПРЕДНЕСТИЕМ, первый член которого согласуется с Пре(АнтиХ)-ами ("окно" - сначала только "путь к двери"). АнтиХ дополнительно конкретизируется ("по столу").

(20) Х! согласуется с новым видом АнтиХ-а ("через окно, по столу").

(21) В соответствии с 4-ым шагом фигуры 7 все полученные элементы совмещаются в окончательном наброске мизансцены.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

(13а) Rions, chantons, ô mes amis,//Occupons-nous à ne rien faire.//Laissons murmurer le vulgaire://Le plaisir est toujours permis.//Que notre existence légère//S'evanouisse dans les jeux.//Vivons pour nous, soyons heureux,//N'importe de quelle manière.//Un jour il faudra nous courber//Sous la main du temps qui nous presse,//Mais jouissons dans la jeunesse,//Et dérobons à la vieillesse//Tout ce qu'on peut lui dérober.

(18) Я пью за военные астры, за все, чем корили меня://За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня,//За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,//За розы в кабине роллс-ройса, за масло парижских картин.// Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,//За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.//Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно://Душистое (вариант - веселое) асти-спуманте иль папского замка вино.

(39а) Sur une barricade, au milieu des pavés
Souillés d'un sang coupable et d'un sang pur lavés,
Un enfant de douze ans est pris avec des hommes.
Es-tu de ceux-là, toi? - L'enfant dit: Nous en sommes.
C'est bon, dit l'officier, on va te fusiller.
Attends ton tour. L'enfant voit des éclairs briller
Et tous ses compagnons tomber sous la muraille.
Il dit à l'officier: - Permettez-vous que j'aille
Rapporter cette montre à ma mère chez nous?
- Tu veux t'enfuir? - Je vais revenir. - Ces voyous
Ont peur! Où loges-tu? - Là, près de la fontaine.
Et je vais revenir, monsieur le capitaine.
- Va-t-en, drôle. - L'enfant s'en va. Piège grossier.
Et les soldats riaient avec leur officier,
Et les mourants mêlaient à ce rire leur râle:
Mais le rire cessa, car soudain l'enfant pâle
Brusquement reparu, fier comme Viala,
Vint s'adosser au mur et leur dit: "Me voilà!"

За баррикадою, на мостовой старинной,
Что кровью смочена преступной и невинной,
С бойцами мальчик был десятилетний взят.
"Ты тоже дрался?" - "Да", - взметнул он смелый взгляд.
"Что ж, - буркнул офицер, - тебя мы шлепнем тоже.
Стань в очередь". Малец стоял, глядя без дрожи,
Как падали бойцы у стенки роковой.
Вдруг к офицеру он: "Позвольте мне домой
Слетать, я матери отдам часы; я скоро". -
"Ты хочешь улизнуть?" - "Нет, я вернусь". - "Умора,
Как струсил! Где живешь?" - "Тут, близко, где фонтан.
И я сейчас вернусь, клянусь вам, капитан". -
"Ступай, стервец". - И тот помчался прочь. Солдаты
Смеялись хитрости, столь незамысловатой;
С хрипеньем раненых сливался грубый смех.
Вдруг смолк он, и глаза расширились у всех:
Ребенок, бледный весь, внезапно появился
И твердо стал к стене, сказав: "Я воротился".
(Перевод Г.Шенгели).

ЛИТЕРАТУРА

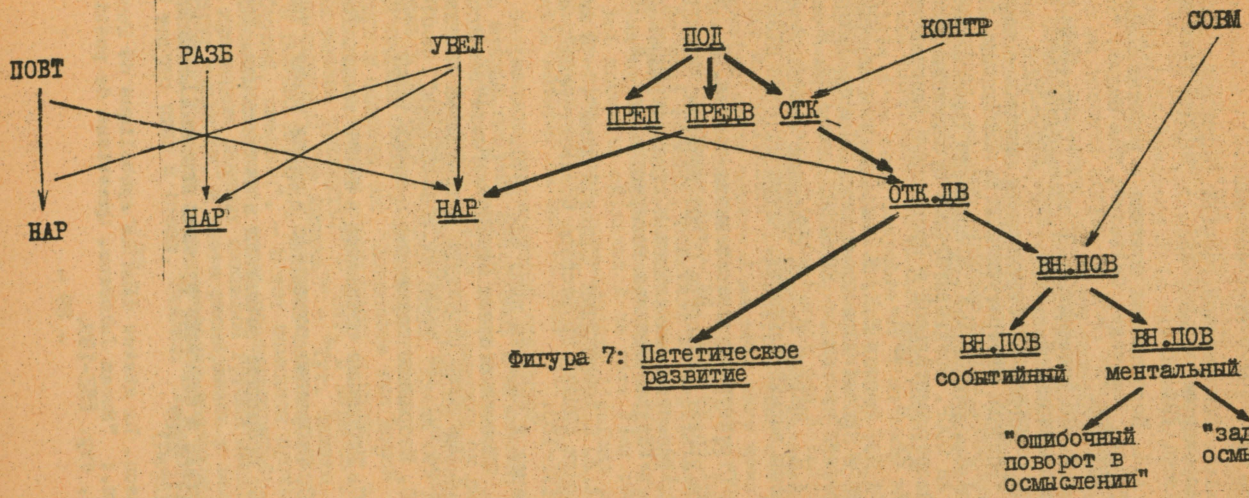
1. Вардаховский Л. Заметки прошлых лет. – В кн.: "Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, стр. 459–479.
2. Жолковский А.К. Сомалийский рассказ "Испытание прорицателя" (опыт порождающего описания). – "Народы Азии и Африки", № 1, 1970, стр. 104–115.
3. Жолковский А.К. Порождающая поэтика в работах С.М.Эйзенштейна. – "Sign, Language, Culture", The Hague, "Mouton", 1970, стр. 451–468.

За. Жолковский А.К. Об усилении. – В кн.: "Структурно-типологические исследования". М., 1962, стр. 167–172.

4. Жолковский А., Щеглов Ю. Структурная поэтика – порождающая поэтика. – "Вопросы литературы", № 1, 1967, стр. 74–89.
5. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию смысла связного текста. – ИРЯ АН СССР. Предварительные публикации Проблемной Группы по Экспериментальной и Прикладной Лингвистике (ПП ПГЭПЛ), вып. 22, М., 1971.
6. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию смысла связного текста. II. Тема и приемы выразительности. Пример вывода художественного текста из темы. – ПП ПГЭПЛ, вып. 33, М., 1972.
7. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К описанию смысла связного текста. III. Приемы выразительности. Часть 1. – ПП ПГЭПЛ, вып. 39, М., 1973.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.
9. Нижний В. На уроках режиссуры С.Эйзенштейна. М., 1958.
10. Салямон Л.С. Элементы физиологии и художественное восприятие. – В сб.: "Художественное восприятие", I, Л., 1971, стр. 98–112.
11. Слонимский А.Л. О композиции "Пиковой дамы". – В кн.: "Пушкинский сборник памяти профессора С.А.Венгерова", М.-П., 1922, стр. 171–180.
12. Спок Б. Ребенок и уход за ним. М., 1970.
13. Шкловский Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937.
14. Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы. – В кн.: Recherches sur les systèmes signifiants", Mouton 1973
15. Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Том 2. М., 1964.
16. Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Том 3. М., 1964.
17. Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Том 4. М., 1966.
18. Эйзенштейн С. Избранные сочинения в шести томах. Том 6. М., 1971.
19. Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв. "Прогресс", М., 1969
20. Roman Jakobson. La statue dans la symbolique de Pouchkine. – В кн.: "Roman Jakobson. Questions de poétique". Paris, 1973, стр. 152–189.

Схема № 1.

ПВ ПОДАЧА (ПОД) и ее основные разновидности



Фигура 7: Патетическое развитие

Примечания: 1) Подчеркнуты ПОД и ее разновидности.

2) A —— B (с жирной стрелкой) читается: "B есть разновидность A".

3) A —— B читается: "B есть разновидность A, а именно – A, осложненное C".
C

Схема № 2

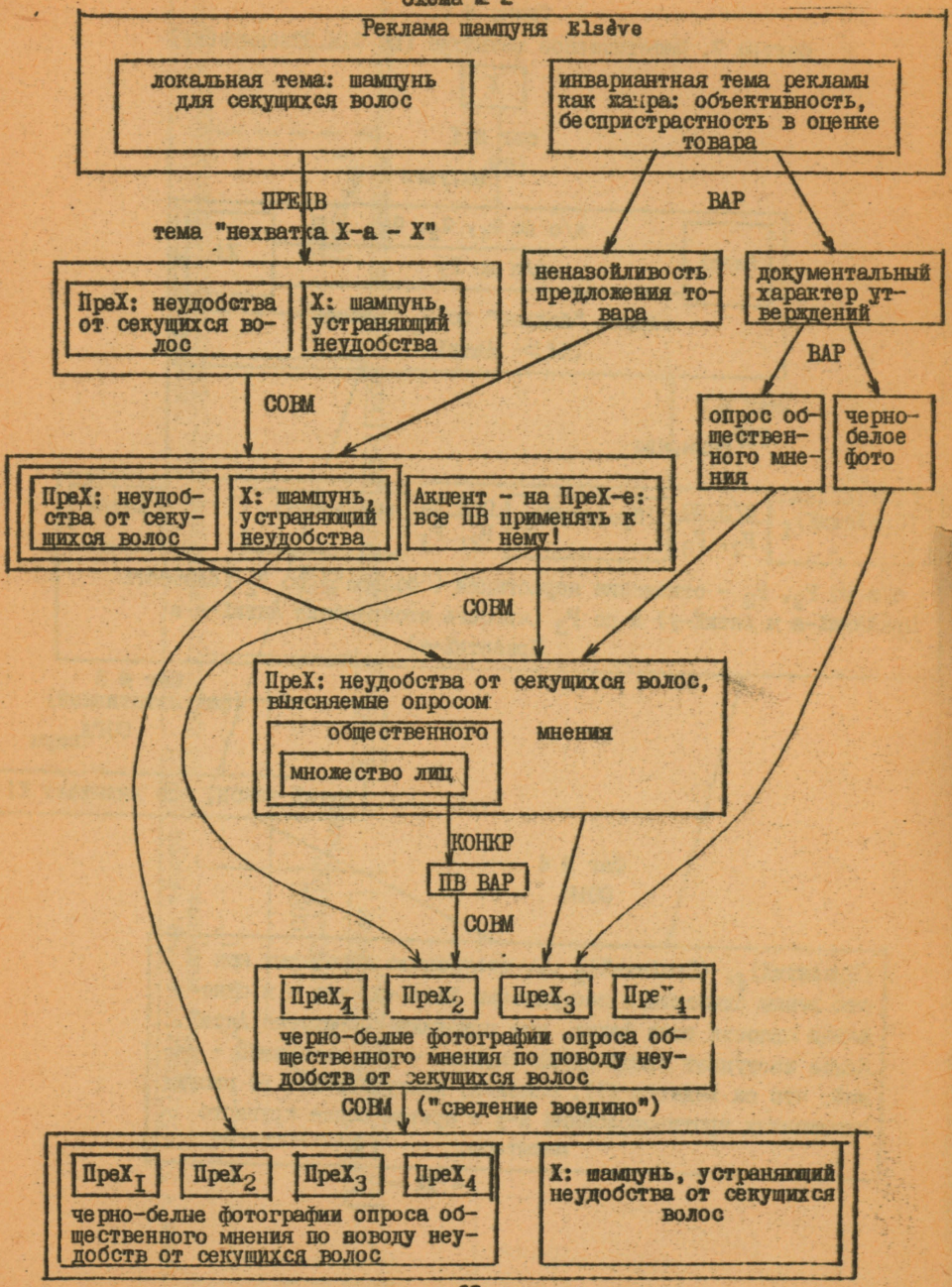
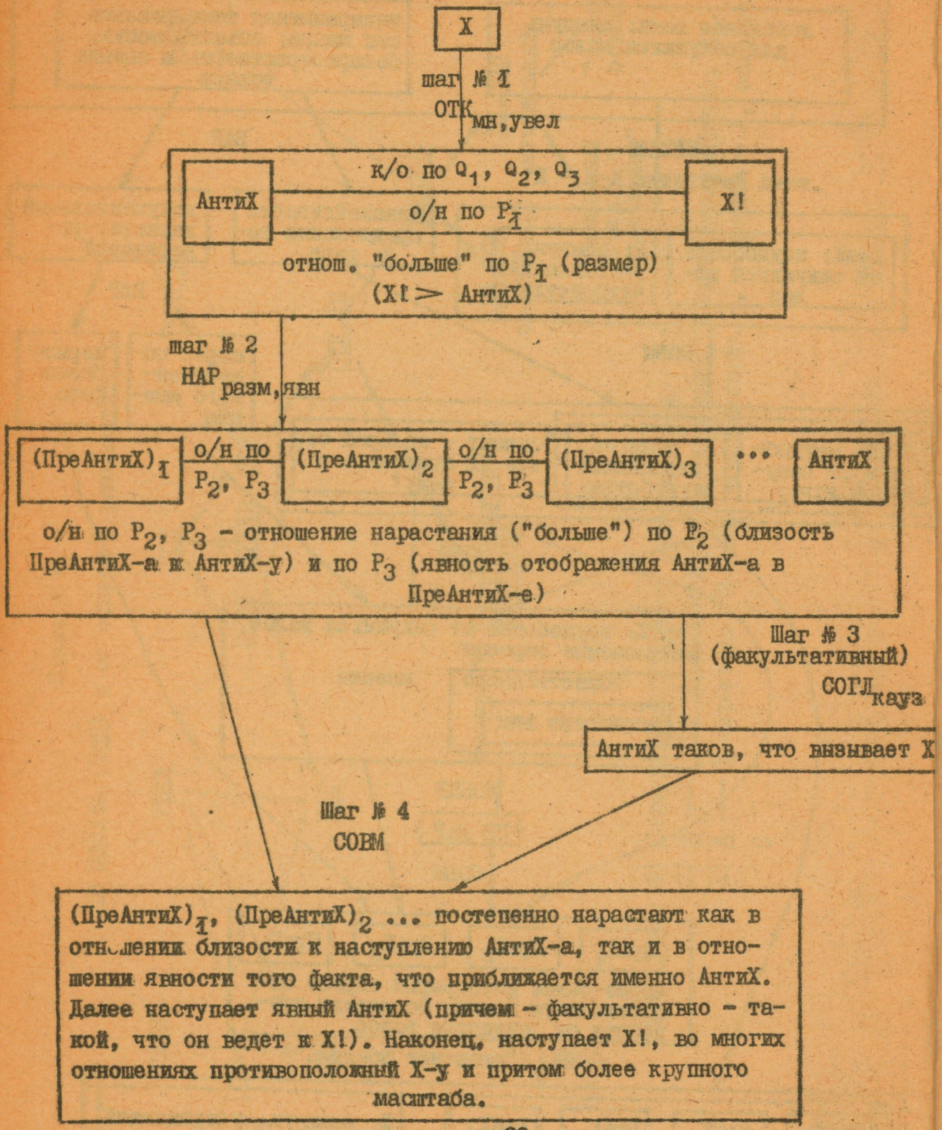

Реклама шампуня Elsève
локальная тема: шампунь для секущихся волос
инвариантная тема рекламы как жанра: объективность, беспристрастность в оценке товара
ПРЕДВ
тема "нехватка Х-а - Х"
ВАР
ПреХ: неудобства от секущихся волос
Х: шампунь, устраняющий неудобства
неназойливость предложения товара
документальный характер утверждений
ВАР
СОВМ
опрос общественного мнения
черно-белое фото
ПреХ: неудобства от секущихся волос
Х: шампунь, устраняющий неудобства
Акцент - на ПреХ-е: все ПВ применять к нему!
СОВМ
ПреХ: неудобства от секущихся волос, выясняемые опросом
общественного мнения
множество лиц
КОНКР
ПВ ВАР
СОВМ
ПреХ1
ПреХ2
ПреХ3
ПреХ4
черно-белые фотографии опроса общественного мнения по поводу неудобств от секущихся волос
СОВМ ("сведение воедино")
ПреХ1
ПреХ2
ПреХ3
ПреХ4
черно-белые фотографии опроса общественного мнения по поводу неудобств от секущихся волос
Х: шампунь, устраняющий неудобства от секущихся волос

Схема № 7.

Фигура 7. Патетическое развитие (по С.М.Эйзенштейну)



БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР

Схема № 5

(32)локальная тема текста (18): отпор к критикам...

инварианты М.

(23)мысленное перебирание | (29 а)спесь, дразнение | б)хорошая мина... | (34)по усам текло... | (22) | (30)

СОВМ

(33)тема стихотворения:отпор в терминах "перебирания", "дразнения", "спеси"...

КОНКР

(34) тост за ... (35) мажор — к/о — (36) минор

НАР

(37)нарастание от явн. мажора (35) и приглуш. минора (36) к увелич. мажору (37б') и явн. минору (37б")

(37б')=(35)! (37б")=(34)!

%н

(37в)переход от мажора (37а) к минору (37б")

(37а)=(34) тост — (35) — к/о — (36) — "путь" — к/о

(37б")=(36)!

СОВМ

ситуация (37в) в терминах мотива (31) "по усам текло"

ВАР

ВН.ПОВ. типа "утрата достигнутого" ("у.д")

ситуация "невыпивания поднесенного вина"

СОВМ (ВН.ПОВ)

ситуация (37в), дополненная до конструкции ВН.ПОВ "у.д"

(37в) (37а)тост,перебирание, пригл. минор — к/о "путь" — (37б") явн. минор

+

ОТК.= КОНТР (Z/Анти Z)

усиление КОНТР: "достигнутость" | другие способы

СОВМ и СОГЛ (Z/Анти Z)

ВАР

СОВМ (ОТК)

(37в) (37а) тост... — к/о "путь" — (37б")

собственно "достигнутое"

"гарантированное"

СОВМ

выпивание (формула тоста Я пью...)

КОНКР

КОНТР с тожд | ПОВТ | НАР

вино в ситуации "тост"

рамка тоста при реалистическом осмыслении жанра тоста

СОВМ (ПОВТ)

СОВМ (ПОВТ)

Я пью, Я пью,...

отсутствие вина при тосте как "у.д" в ряде отношений

за А, за В, за С,...

СОВМ (СОГЛ=КОНТР тожд)

СОВМ (НАР)

СОВМ (СОВМ вид)

слова Я пью в сообщении об отсутствии вина

А,В,С,..с расширением диапазона (Россия, Европа, весь мир)

вина нет, но сначала кажется, что есть, т.к. до него еще не дошла очередь, поскольку продолжается программная часть тоста

(37б')

СОВМ типа "переименование"

СОВМ (СОВМ типа "переименование")

минор (отсутств.вина), выдаваемый за мажор (продолж.тоста)

отсутств.вина, выдаваемое за большой выбор (выбираю, не придумал)

(38) тост отсутств.как реалист.обоснов жанра, но присутств. как текст в этом жанре

СОГЛ отсутств. вина с мажорн. интонацией программн. части тоста

программн. часть тоста, включающая

пригл. минор

"объекты питья" (хинин, сливки)

СОВМ (СОГЛ)

СОВМ (СОГЛ=ПРЕДВ)

сообщение об отсутствии вина в той же метрико-синтаксической интонации перечисления, что и мажорное "перебирание" в программн. части тоста.

прогр.часть тоста, включающая пригл. минор, "объекты питья", а также мотив "спеси" (за ложную спесь англичанок)

СОВМ (сведение воедино)

(=19) сначала программ. часть тоста (в продолжение которой кажется очевидным, что вино есть), построенная на повторении формулы Я пью... и перечислении ценностей А,В,С,...., дразнящих критиков и недоступных поэту (в том числе объектов питья), следующем по маршруту Россия – Европа – "весь мир", и включающая упоминание о спеси; затем сообщение об отсутствии вина, а тем самым и реального тоста, оформленное как тост в ряде отношений: как текст в жанре тоста, в частности, со словами Я пью...; как заявление о выборе (еще не произведенном!) из богатого списка, предъявляемого с той же метрико-синтаксической интонацией, что и перечисление ценностей в программной части тоста.

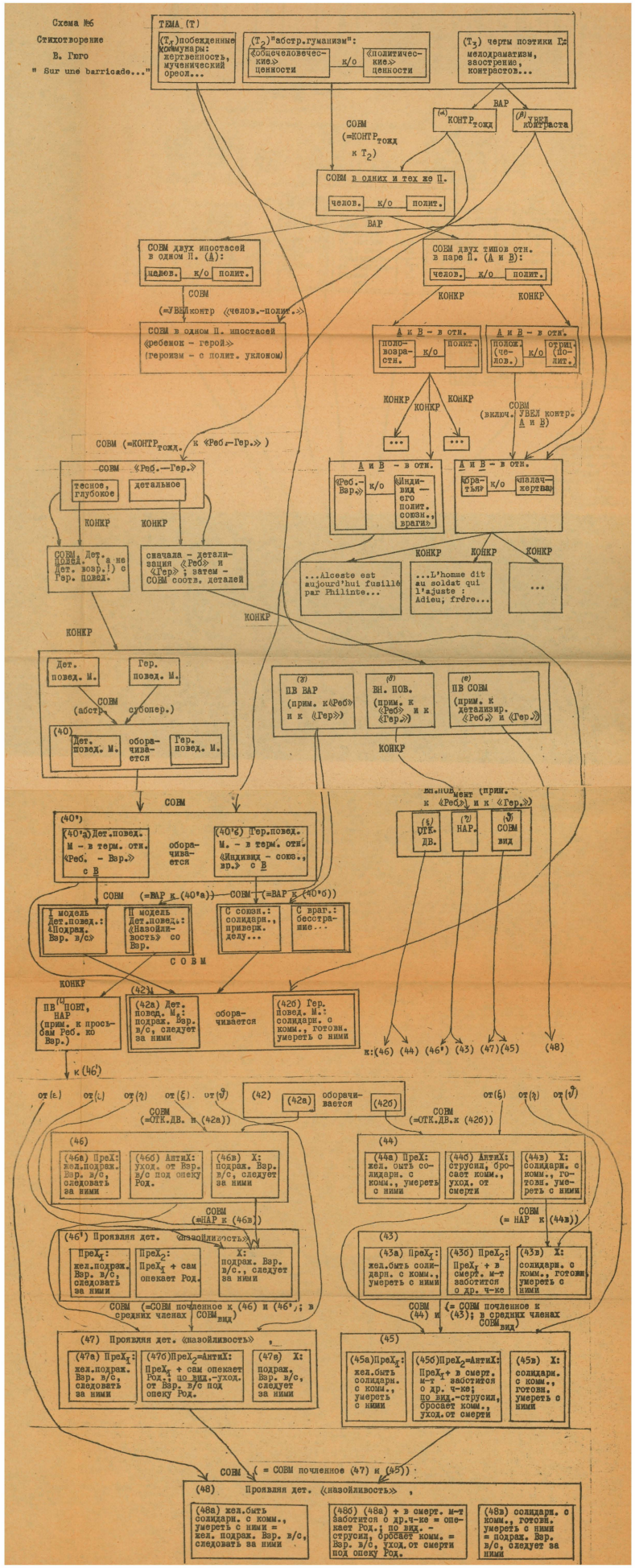
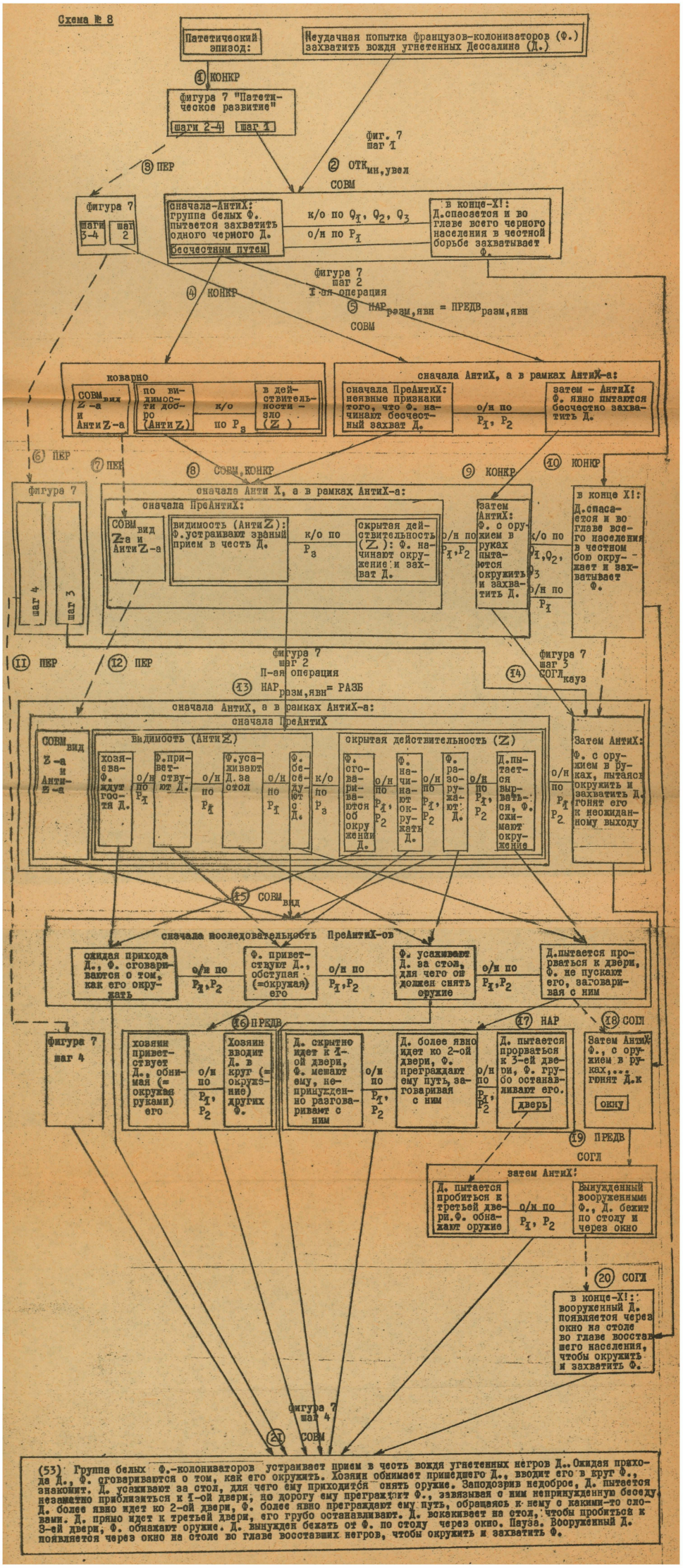
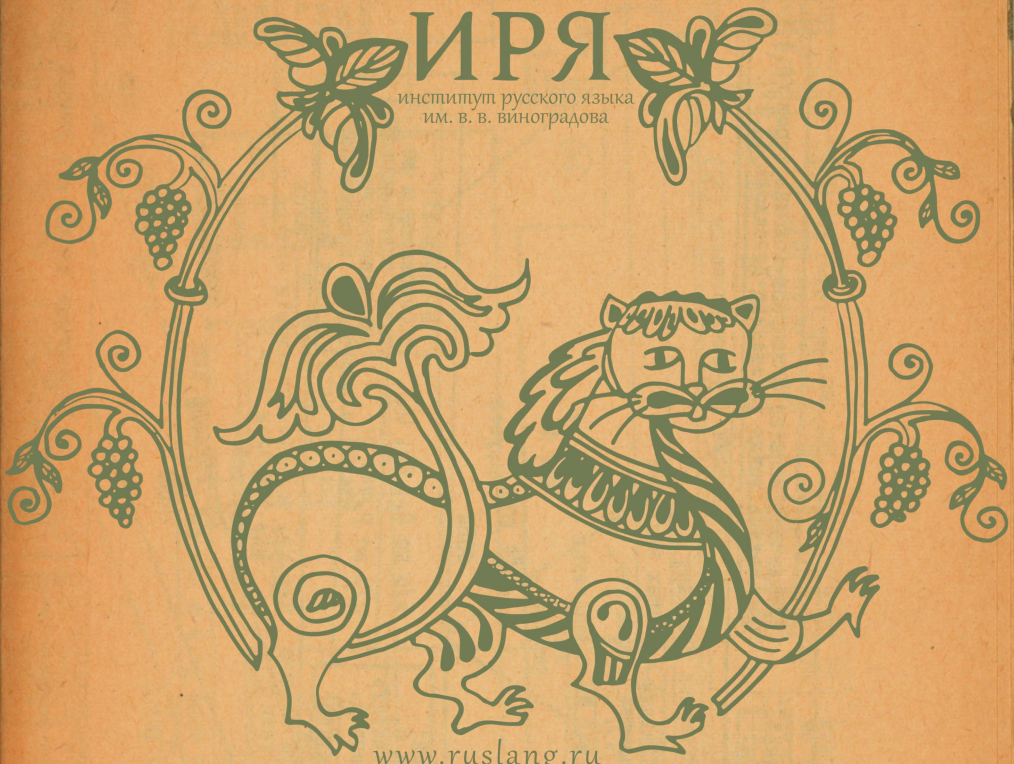

Схема №6
Стихотворение
В. Гюго
" Sur une barricade..."
ТЕМА (Т)
(Т1) побежденные коммунары: жертвенность, мученический ореол...
(Т2) "абстр.гуманизм": «общечеловеческие» ценности к/о «политические» ценности
(Т3) черты поэтики Г.: мелодраматизм, заострение, контрастов...
ВАР
(α) КОНТР тожд
(β) УВЕЛ контраста
СОВМ (=КОНТР тожд к Т2)
СОВМ в одних и тех же П.
челов. к/о полит.
ВАР
СОВМ двух ипостасей в одном П. (А):
челов. к/о полит.
СОВМ (=УВЕЛконтр «челов.-полит.»)
СОВМ в одном П. ипостасей (ребенок - герой» (героизм - с полит. уклоном)
СОВМ двух типов отн. в паре П. (А и В):
челов. к/о полит.
КОНКР КОНКР
А и В - в отн. полово-возраст. к/о полит.
А и В - в отн. полож. (челов.) к/о отриц. (полит.)
КОНКР КОНКР КОНКР
СОВМ (включ. УВЕЛ контр. А и В)
СОВМ (=КОНТР тожд. к «Реб.-Гер.»)
СОВМ «Реб.—Гер.»
тесное, глубокое
детальное
КОНКР КОНКР
СОВМ, Дет. (ПОВЕД. не дет. возр.!) с Гер. повед.
сначала - детализация «Реб» и «Гер»; затем - СОВМ соотв. деталей
А и В - в отн. «Реб.-Вар.» к/о «Индивид — его полит. союзн., враги»
А и В - в отн. братья к/о «палач-жертва»
КОНКР КОНКР КОНКР
...Alceste est aujourd'hui fusillé par Philinte...
...L'homme dit au soldat qui l'ajuste : Adieu, frère...
...
КОНКР
КОНКР
Дет. повед. М.
Гер. повед. М.
СОВМ (абстр. субпер.)
(40) Дет. повед. М. обора-чивается Гер. повед. М.
(γ) ПВ ВАР (прим. к «Реб» и к «Гер»)
(δ) Вн. ПОВ. (прим. к «Реб» и к «Гер.»)
(ε) ПВ СОВМ (прим. к детализир. «Реб.» и «Гер.»)
КОНКР
СОВМ
(40') (40'а) Дет.повед. М - в терм. отн. «Реб. - Вар.» с В
обора-чивается
(40'б) Гер.повед. М. - в терм. отн. «Индивид - сою., вр.» с В
СОВМ (=ВАР к (40'а)) СОВМ (=ВАР к (40'б))
I модель Дет.повед.: Аподраж. Вар. в/с
II модель Дет.повед.: «Назойливость» со Вар.
С союзн.: солидарн., привержн. делу...
С враг.: бесстрашие...
С О В М
КОНКР
ПВ ПОНТ, НАР (прим. к просьбам Реб. ко Вар.)
(42) (42а) Дет. повед. М.: подрах. Вар. в/с, следует за ними
обора-чивается
(42б) Гер. повед. М.: солидарн. с комм., готовн. умереть с ними
к: (46) (44) (46') (43) (47) (45) (48)
к (46)
от (ε) от (ζ) от (η) от (ξ) от (ν)
(42) (42а) обора-чивается (42б)
СОВМ (=ОТК.ДВ. в (42а))
СОВМ (=ОТК.ДВ.к (42б))
от (ξ) от (η) от (ν)
(46)
(46а) ПреХ: жел.подрах. Вар. в/с, следовать за ними
(46б) АнтиХ: уход. от Вар. в/с под опеку Род.
(46в) Х: подрах. Вар. в/с, следует за ними
(44)
(44а) ПреХ: жел. быть солидарн. с комм., умереть с ними
(44б) АнтиХ: струсил, бросает комм., уход. от смерти
(44в) Х: солидарн. с комм., готовн. умереть с ними
СОВМ (=НАР к (46в))
СОВМ (= НАР к (44в))
(46') Проявля дет. «назойливость»
ПреХ1: жел.подрах. Вар. в/с, следовать за ними
ПреХ2: ПреХ1 + сам опекает Род.
Х: подрах. Вар. в/с., следует за ними
(43)
(43а) ПреХ1: жел.быть солидарн. с комм., умереть с ними
(43б) ПреХ2: ПреХ1 + в смерт. м-т заботится о др. ч-ке
(43в) Х: солидарн. с комм., готовн. умереть с ними
СОВМ (=СОВМ почленное к (46) и (46'); в средних членах СОВМвид)
СОВМ (= СОВМ почленное к (44) и (43); в средних членах СОВМвид)
(47) Проявля дет. «назойливость»
(47а) ПреХ1: жел.подрах. Вар. в/с, следовать за ними
(47б) ПреХ2=АнтиХ: ПреХ1 + сам опекает Род.; по вид.-уход. от Вар. в/с под опеку Род.
(47в) Х: подрах. Вар. в/с, следует за ними
(45)
(45а) ПреХ1: жел.быть солидарн. с комм., умереть с ними
(45б) ПреХ2=АнтиХ: ПреХ1 + в смерт. м-т заботится о др. ч-ке; по вид.-струсил, бросает комм., уход. от смерти
(45в) Х: солидарн. с комм., готовн. умереть с ними
СОВМ (= СОВМ почленное (47) и (45))
(48) Проявля дет. «назойливость»
(48а) жел.быть солидарн. с комм., умереть с ними = жел. подрах. Вар. в/с, следовать за ними
(48б) (48а) + в смерт. м-т заботится о др.ч-ке = опекает Род.; по вид. - струсил, бросает комм. = Вар. в/с, уход. от смерти под опеку Род.
(48в) солидарн. с комм., готовн. умереть с ними = подрах. Вар. в/с, следует за ними

Схема № 8



(53) Группа белых Ф.-колонизаторов устраивает прием в честь вождя угнетенных негров Д.. Ожидая прихода Д., Ф. сговариваются о том, как его окружить. Хозяин обнимает пришедшего Д., вводит его в круг Ф., знакомит. Д. усаживают за стол, для чего ему приходится снять оружие. Заподозрив недоброе, Д. пытается незаметно приблизиться к 1-ой двери, но дорогу ему преграждают Ф., завязывая с ним непринужденную беседу. Д. более явно идет ко 2-ой двери, Ф. более явно преграждают ему путь, обращаясь к нему с какими-то словами. Д. прямо идет к третьей двери, его грубо останавливают. Д. вскакивает на стол, чтобы пробиться к 3-ей двери, Ф. обнажают оружие. Д. вынужден бежать от Ф. по столу через окно. Пауза. Вооруженный Д. появляется через окно на столе во главе восставших негров, чтобы окружить и захватить Ф.

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

301

Бесплатно.