4
П-71
61

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной
и прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

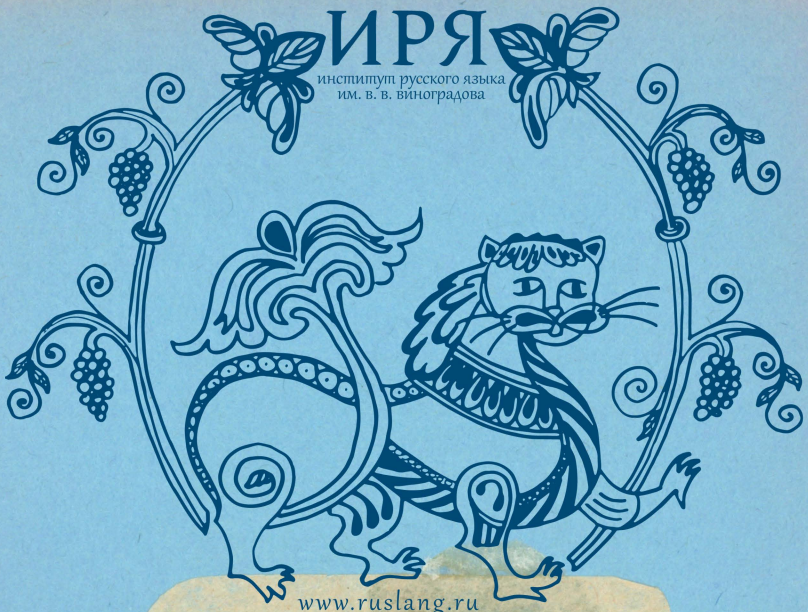
Выпуск 61

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА. V.

Москва — 1974

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова



www.ruslang.ru

68691

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА АН СССР

Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

Выпуск 61

А.К.Жолковский

К ОПИСАНИЮ СМЫСЛА СВЯЗНОГО ТЕКСТА. У.

Москва - 1974 г.

4
П-71
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУС ОГО ЯЗЫКА
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
68694

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Настоящая публикация – пятая из серии работ о модели "Тема – Приемы Выразительности – Текст". Первая (вып. 22) была посвящена понятию семантического инварианта, образующего вход модели, – теме; вторая (вып. 33) – примеру описания конкретного текста (одной максимы Ларошфуко) в терминах модели, т.е. в виде вывода этого текста из темы на основе ПВ; третья (вып. 39) и четвертая (вып. 49) – подробному описанию отдельных ПВ. В данной публикации внимание сосредоточено на описании тематических инвариантов, характеризующих целые группы текстов, а именно, – тексты одного автора. В публикацию включены три самостоятельные работы, объединенные общим объектом описания и потому частично повторяющие друг друга. Первая из них представляет собой переработанный текст сообщения на заседании Секции художественного перевода Ленинградского Дома Писателей им. Маяковского 30.У.1973 г. и печатается в очередном сборнике "Мастерство перевода". Третья была доложена на Всесоюзном симпозиуме по вторичным моделирующим системам в ТГУ (февраль 1974 г.) и публикуется в 8-ом выпуске "Трудов по знаковым системам" ТГУ. Вторая – тезисы доклада, сделанного на Всесоюзном симпозиуме по кибернетике в Тбилиси (1970 г.). В настоящей предварительной публикации работы печатаются без изменений и сокращений, которые могли бы быть внесены ввиду их объединения под одной обложкой, так что каждая из них сохраняет независимость и полноту; в ряде случаев они связаны друг с другом перекрестными ссылками.

Понятие поэтического мира, подробно разрабатываемое в настоящей работе, было введено в первой публикации серии и более или менее спорадически затрагивалось в третьей и четвертой; ему будет посвящен еще ряд публикаций серии.

Автор благодарит Е.В.Волковысскую, Л.Н.Иорданскую, Т.Д.Корельскую, З.Г.Минц, Е.Б.Пастернака и Ю.К.Щеглова за высказанные ими соображения и критические замечания, которыми он пользовался в работе над публикацией.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР АВТОРА И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА.

> Плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, т.е. целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую.
> [1]

Между специалистами нет единства в вопросе о требованиях к поэтическому переводу. Даже достаточно бесспорное требование а д е к в а т н о с т и оказывается противоречивым, скрывая две разные установки (оптимальное соотношение между которыми и составляет предмет разногласий): 1) на а д е к в а т н о с т ь о б ъ е к т у перевода, то есть тексту оригинала и той поэтической (и иной) культуре, которой он принадлежит ("перевод должен быть точным"); 2) на а д е к в а т н о с т ь а д р е с а т у перевода - культуре, в контексте которой он будет восприниматься читателем ("перевод должен быть вольным, творческим").

Но допустим, мы согласимся, какие переводы считать адекватными. Как мы зафиксируем достигнутое согласие, в каких терминах сформулируем наше умение отличить удачный перевод от неудачного? Ответ на этот вопрос зависит от общего взгляда на познаваемость искусства: либо предлагаются какие-то рациональные критерии и признаки, либо надежда возлагается на не поддающиеся рациональному объяснению талант, опыт и интуицию критика, способного дать правильную оценку в каждом отдельном неповторимом случае[1]. Вряд ли какая-нибудь из этих двух точек зрения может быть опровергнута чисто теоретическим рассуждением. И если в пользу второй говорит очевидный перевес сегодняшнего интуитивного знания о поэзии и переводе над тем, что удается строго сформулировать, то рационалистический подход заманчивее, так как ставит честолюбивую задачу сокращения, а в счастливом случае - и полной ликвидации разрыва между интуитивным и научным знанием.

---

[1] Аналогией из области изучения иностранных языков было бы, соответственно, обучение по грамматикам и словарям и непосредственное овладение в процессе жизни в иноязычной среде.

Эта статья написана с рационалистических позиций и может показаться в этом смысле даже экстремистской. Автор просит иметь в виду, что предлагаемые понятия не претендуют ни на единственность, ни на окончательность и что к тому же недостаток места вынуждает огрублять эти и без того сухие категории, отказываясь от цитирования убедительного числа примеров и от разъяснения трудностей и недоумений, естественно возникающих по ходу изложения.

Очевидно, что адекватность перевода оригиналу предполагает передачу не только его элементарно понимаемого содержания и особенностей формы, но и того мироощущения, которое в них воплощено. "Искусство не просто описание жизни... То, что мы называем великолепием и живостью описания, это не только черты, относящиеся к стилю..., а присутствие нового : приятия и философского понимания единства и цельности жизни" [2]. Как же зафиксировать присутствие этой неуловимой сущности в строках поэтического текста? Рассказывают, что Андрей Белый мысленно представлял себе каждого поэта в виде некой "сборной цитаты". По такому принципу построено стихотворение Ахматовой (А.) "Поэт", которое передает поэтический облик П.* с помощью целой антологии подлинных и квази-подлинных цитат, излюбленных картин, предметов, синтаксических и композиционных конструкций и т.п. Этот образец искусства об искусстве - законченное воплощение интуиционистского способа портретирования художественных явлений. Его важнейшее достоинство состоит в уловлении духа поэзии автора посредством демонстрации его присутствия в букве стихов.

Посмотрим, может ли аналогичная задача решаться рациональными средствами. Необходимое условие применимости научных методов - повторяемость изучаемых явлений. Удовлетворяет ли ему столь тонкая и "живая" материя, как поэзия? Обилие повторений в стихах П. - несомненного "поэта милостью божьей" - поражает. Причем намеренные цитаты из более ранних стихов (типа Пахнёт по тифозной тоске тюфяка - Из тифозной тоски тюфяков Вон на воздух широт образцовый) или повторное использование раз найденных рифм и даже ведущих к ним строчек (жаркие/нашарка-

*П. - Пастернак (сокращение, принятое во всей публикации)

ли – жаркая/шаркая; бурей грации дымилась/впадала... в немилость – впав в немилость/громкой тишиной дымилось; объятье в тысячу обхватов/глаз за веко спрятав – лишь в несколько охватов/вершины друг за друга спрятав), а то и целых фрагментов типа (I) – вовсе не составляют большинства.

(I) (а) Вам в дар баллада эта, Гарри. Воображенья произвол Не тронул строк о Вашем даре: Я видел все, что в них привел; (б) За прошлого порог не вносят произвола. Давайте с первых строк Обнимемся, Паоло! Ни разу властью схем Я ближних не обидел. В те дни вы были всем, Что я любил и видел.

Основная масса – это более глубинные, смысловые самоповторения. Ср. разительные сходства между строчками, приводимыми под одним номером в примерах (2)–(5):

(2) (а) Не зная Ваших строф, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник; (б) В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту; (в) В его устах звучало "завтра", Как на устах иных "вчера"; (г) Я вижу... Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и сбылось.

(3) (а) Нет времени у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, – Мне здесь сновиденье явилось и счеты Сведу с ним сейчас же и тут же; (б) Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше, чем вошел; (в) Найдись в это время минута свободы У листьев, корней и ветвей, и ствола, Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо и чудо есть бог. Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох.

(4) (а) Примостясь на твоем подоконнике, Смотрим вниз с твоего небоскреба; (б) Он свершается в окно; (в) В детстве я, как сейчас еще помню, Высунешься, бывало, в окно; (г) В кашне, ладонью заслонясь, Сквозь фортку крикну детворе: Какое, милые, у вас Тысячелетье на дворе?

(5) (а) О боже, волнения слезы Мешают мне видеть тебя; (б) Он меры разоренья Не замечает из-за слез И приступа мигрени; (в) Шарю и не нахожу сандалий. Ничего не вижу из-за слез. На глаза мне пеленой упали Пряди распустившихся волос.

Вообще, почти между любыми строчками поэта обнаруживаются существенные сходства. Таким образом, необходимая повторяемость, и притом в явно смысловой сфере, налицо. Но может быть, она свидетельствует о бедности объекта или, по крайней мере, относится к его тривиальным, художественно неценным сторонам? Вот, однако, что писал о повторяемости сам П.: "Шекспир целен и везде верен себе. Он связан особенностями своего словаря. Он под разными именами переносит некоторые характеры из одного произведения

в другое и перепевает себя на множество ладов. Среди этих перифраз особенно выделяются его внутренние повторения в пределах одного произведения... С осязательностью... открывается определенность того, что жило в истории лицо, которое называлось Шекспиром и было гением" [3; 799].

Но если именно в самоповторениях проявляется определенность поэтической личности автора, то, по-видимому, в них, в первую очередь, и может быть обнаружено присутствие искомой величины - свойственного ему восприятия и философского понимания жизни. Процесс научной реконструкции "системы мышления", которая стоит за семантическими сходствами, охватывающими стихи поэта как бы сетью взаимных соответствий, можно представлять себе следующим образом. Сопоставляя сходные фрагменты, различия мы будем отбрасывать, а сходства фиксировать - "презренной прозой" рациональных формулировок.

Например, для всех строчек, приведенных в примере (2), общей будет, по-видимому, ситуация (6), а ситуация, повторяющаяся в (3), может быть резюмирована в виде (7):

(6) Поэт запросто чувствует себя в будущем.

(7) Гениальная историческая личность действует мгновенно, быстрее естественных процессов.

Несколько усложним порядок рассмотрения. Возьмем из (4) сначала только примеры (а)-(в); их семантическая постоянная (и н в а р и а н т) будет выглядеть, как (8):

(8) Человек располагается на подоконнике и, высунувшись, смотрит наружу.

Если же мы добавим к ним пример (4г), то инвариант примет более абстрактный вид:

(9) Человек в комнате располагается у окна и через открытое отверстие обращается наружу.

Разные степени конкретности инвариантов можно было бы усмотреть и в (2). При внешних различиях фрагменты (2в) и (2г) построены на одинаковом ходе мысли: в (2в) говорится, что в устах поэта "завтра, будущее" звучало, как "вчера, прошлое"; в (2г) благодаря употреблению грамматического прошедшего применительно к реальному будущему, "завтра" в буквальном смысле слова звучит у П. так же уверенно, как "вчера". Но этот инвариант объединяет только строчки (2в, г); общий же инвариант

для (2) менее конкретен, см. (6). Намечается некоторая иерархия абстракций. Возможно и дальнейшее обобщение: если сопоставить уже не реальные строчки, а наши искусственные формулировки, например, (6') и (7), то получится еще более абстрактная ситуация (I0).

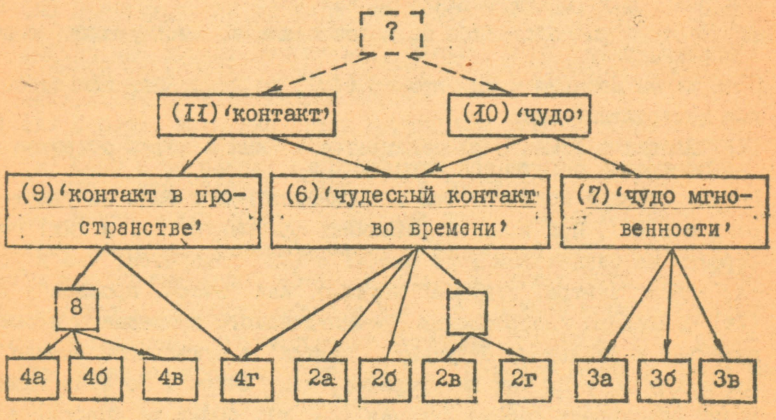
(I0) Гениальная личность (в искусстве, в истории) творит чудеса со временем (проникает в будущее, действует мгновенно).

Если же ситуацию (6) сопоставить не с (7), а с (9), то в ней выявится другой существенный компонент – не 'чудо', а 'контакт':

(II) Человек, располагающийся в одной части некоторой важнейшей сферы действительности (в настоящем как части временной сферы; в доме как части пространственной сферы) находится в контакте с остальной частью этой сферы (с будущим; с внешним миром).

Иначе говоря, ситуация (6) совмещает два инварианта – (I0) и (II), – порознь представленные в (7) и (9) (обратим внимание, что во фрагменте (4г), вообще говоря, являющемся КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ инварианта (9) 'контакт в пространстве', представлено и (6) 'контакт во времени', поскольку контакт происходит одновременно с двором и с тысячелетьем).

Обнаруживаемые таким образом логические соотношения между фрагментами и стоящими за ними инвариантами можно пояснить схемой:



Движение снизу вверх отражает процесс вычитания различий и фиксации сходств, ведущий, как можно надеяться, к искомой семантической величине[2]. Этот наиболее общий инвариант (инварианты) текстов данного автора назовем инвариантной темой. Тема, варьируясь, предстает в виде более конкретных разновидностей (см. ветвление схемы вширь), которые, в свою очередь, варьируются, а также совмещаются друг с другом (см. схождения стрелок). На самом конкретном (нижнем) уровне располагаются реальные тексты. Отдельная строчка оказывается, как правило, СОВМЕЩЕНИЕМ целого ряда разновидностей одной или нескольких тем (ср. (4г)). Таким образом, вполне рациональными средствами показывается присутствие в ней тех абстрактных категорий, в которых описывается "дух" поэзии автора. Всю иерархию инвариантов (тем, разновидностей, СОВМЕЩЕНИЙ) мы будем называть поэтическим миром автора. Сделаем несколько замечаний по поводу понятий тема, ВАРЬИРОВАНИЕ и СОВМЕЩЕНИЕ[3].

1) Инвариантная тема – это та любимая мысль автора, в свете которой он – вольно или невольно – видит вещи. Эйзенштейн сравнивал художника с невротиком, которого преследует навязчивая идея или некогда травмировавшая его ситуация, так что он постоянно воспроизводит ее, "вчитывая" ее во все окружающее и происходящее. Аналогия из лингвистики: каждый язык "видит" мир через призму своих грамматических значений – смыслов, выражение которых в нем обязательно (так, в русском, в отличие от китайского, при глаголах обязательно время, а при существительных – число); эти смыслы "вчитываются" в содержание каждого высказывания, даже если они для него не существенны. Поэт, видящий мир через призму излюбленной темы, "вчитывает" ее в каждую строчку, образ и т.д. своих стихов, так что художественный смысл любого фраг-

---

[2] П. об извлечении семантического инварианта как о "вычитании": "Вспомним величайшие романы Достоевского, Толстого, Диккенса, Флобера... Попытаемся постепенно отвлечься от характеров, их развития, ситуаций, сюжета, содержания... Во второразрядной развлекательной литературе после такого вычитания ничего не останется. Но истинное творческое произведение даст в остатке самое главное – характеристику реальности как таковой, – почти как философскую категорию, как звено внутреннего мира" [4].

[3] Более подробное изложение этой системы понятий см. в [5]–[7], [10].

мента образуется СОВМЕЩЕНИЕМ некоторой л о к а л ь н о й т е м ы (изображаемых объектов, выражаемых чувств) с инвариантной, представленной теми или иными свóими разновидностями[4].

2) Строя понятие инварианта, мы опирались на примеры повторяющихся ситуаций из житейской сферы ('поэт и будущее', 'чудо', 'человек в комнате и пространство за окном' и т.д.). Но принцип ВАРЬИРОВАНИЯ, соответствующий тенденции к пронизыванию единой мыслью самого широкого диапазона явлений, захватывает не только "предметную" сферу ("то, о чём говорится"), но и "орудийную" сферу ("то, с помощью чего́ говорится"). К "орудийной" сфере поэзии относятся как общеязыковые средства (словарь, грамматика, фонетика), так и средства собственно поэтического языка (рифма, инструментовка, метр, тропы, поэтический синтаксис). Применительно к П. это означает, что в число самоповторений, подлежащих констатации, а затем и возведению к инвариантным темам, должны войти: специфически пастернаковская метафорика, фонетическое сближение слов, любовь к перечислениям, бытовой лексике и т.д.

3) Многообразие ВАРЬИРОВАНИЯ уравновешивается обилием СОВМЕЩЕНИЙ на всех уровнях – совмещаются темы, их разновидности, разновидности разновидностей и т.д., что соответствует тенденции к емкости образа, стремлению поэта превратить каждую клеточку своих стихов в сколок всего поэтического мира.

Взгляд на мир, разлитый в пастернаковских стихах, – это ощущение его е д и н с т в а и в е л и к о л е п и я (ср. инварианты 'контакт' и 'чудо' на схеме, резюмирующей наш беглый анализ). Тема 'единства, контакта' уже отмечалась ис-

[4] В заостренном виде это СОВМЕЩЕНИЕ предстает в пародиях. Так, в знаменитом "Парнасе дыбом" в одну и ту же локальную тему ('козлик, растерзанный волками') "вчитываются" инварианты разных авторов: консервативная мораль (Не бегай в лес, коль дома благодать, Крылов; о сохранении status quo как о смысловом инварианте басенного жанра см. [8]); эстетски-упадочные переживания (Ах, у волка быть в лапах И вдыхать его запах! Есть ли в жизни экстазней, чем смертельности миг? Северянин); ирония по адресу либеральных надежд (Ну, а в лесу, брат, волки не куры. Неприкосновенность личности у них под вопросом, Саша Черный). О СОВМЕЩЕНИИ локальной и инвариантной тем см. [7; 77].

следователями (см. [9], [11], [12]), внимание которых было привлечено к ней характерной для поэта м е т а ф о р и к о й и сходными с ней конструкциями. Действительно, поэтическая фигура, состоящая в сближении двух явлений из разных областей действительности, представляет собой "готовый предмет", уже существующий в "орудийной" сфере и как бы нарочно предназначенный для выражения идеи единства, контакта. Ср. (12)

(12) (а) Лицо лазури дышит над лицом Недышащей любимицы реки... То ветер смех люцерны пронесет. Как поцелуй воздушный вдоль высот. То, княженикой с топи угощен, Ползет и губы пачкает хвощом И треплет речку веткой по щеке; (б) И воск слезами с ночника На платье капал; (в) Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз.

Человеческое (лицо, смех, щека, поцелуй, слезы) как бы накладывается на природное (небо, реку, поле, ветер, болото) или просто неодушевленное (воск)[5].

[В "предметной" сфере аналогичное наложение имеет вид не метафорического приравнивания, а пластического соприкосновения, хотя та или иная степень метафоричности в смысле условности возможна и там, ср. (13):

(13) (а) Это, выйдши За плетень, вы полям подставляли лицо; (б) Как были те выходы в тишь хороши! ... Туман отовсюду нас морем обстиг, В волчцах волочась за чулками; (в) ...туман Густые целовал ресницы; (г) Как с маршем, бресть с репьем на всем; (д) ... ночь терлась о локоть.]

К м е т а ф о р а м (река, лазурь/лицо; воск/слезы; медузы/поцелуи) примыкают с р а в н е н и я: туман, как море; репье как марш; Кавказ как смятая постель. Метафоры и сравнения прямо называют то явление (лицо, постель), к которому приравнивается изображаемое (лазурь, Кавказ). Но приравнивание может осуществляться и иначе – путем с д в и г а, создающего, так сказать, 'л о в л е н у ю с о ч е т а е м о с т ь'. Изображаемое (например: звезды, молнии, капли, ночь, туман) ставится в контекст, характерный для совсем другого слова и явления или класса явлений (соответственно: цветов; растений; плотных объектов; людей). Говорится: звезды росли; нарвал охапку молний;

---

[5] Программа метафорического приведения природы и человека в контакт намечена в эпиграфе к книге "Сестра моя жизнь": "... в движении бури мне видятся твои девичьи черты". Кстати, 'буря соответствует теме 'великолепия', см. ниже стр. 17.

по́росли капель; ночь тердась; туман целовал[6].

Своеобразным сдвигом сочетаемости можно считать и "пастернаковские" п е р е ч и с л е н и я (ср. [9; 31]), такие, как в (I4).

(I4) (а) Лодка колотится в сонной груди, Ивы нависли, целуют в ключицы, В локти, в уключины – о, погоди...! (б) Нас много за столом: Приборы, звезды, свечи.

Эта синтаксическая конструкция, состоящая в нанизывании однородных членов, позволяет поставить разные вещи в один ряд, приравнять их друг к другу. В (I4а) перечислением дополнительно подкреплено сближение уключины/ключицы, локти, основанное на ловленой сочетаемости. Став в один синтаксический ряд с ключицами и локтями, уключины получают тем большее право рассматриваться как часть человеческого тела и естественный объект поцелуев. В (I4б) "на равной ноге" оказываются люди (нас), приборы, свечи и звезды. В предметной сфере это приравнивание поддержано сходством свечей и звезд, естественной отнесенностью остальных объектов к столу и, наконец, излюбленным пастернаковским углом зрения, при котором небо, звезды находятся где-то на уровне земли, ср.:

(I5) (а) Облако. Звезды. И сбоку – Шлях; (б) Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами, И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья. Когда еще звезды так низко росли И полночь в бурьян окунало...? [нельзя, не топча... ср.: Где нельзя ступить в овраг, чтоб не стало всем известно. Так бушует, Что ни шаг, Под ногами лист древесный]; (в) И палое небо с дорог не подобрано.

Еще одна "орудийная" разновидность контакта это ф о н е т и ч е с к о е с б л и ж е н и е слов, ср. (I6):

---

[6] О связи сдвига в сочетаемости с темой единства мира пишет Ю.М.Лотман в [II; 226]. Разбирая набросок "Как читать мне? Оплыла печать..." (см. [I3; 244]), он показывает, что благодаря "сознательной замене одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельной подмене языковых функций" (носителя роли субъекта при предикате) "вместо оплывает свеча появляются оплывает печать, оплывают слова", так что полностью преодолевается "разделенность книги и свечи. Из отдельных "вещей" они превращаются в грани единого мира".

Заметим, что грубо проведенное нами различие между метафорой и "ловленой сочетаемостью" является в действительности очень тонким (многочисленны переходные случаи); для его описания нужна разветвленная система понятий, изложение которой потребовало бы места.

(I6) (а) незастекленный небосклон; (б) И взамен камор - хоромы, И на чердаке - чертог; (в) ... сквозь шлюзы халюзи.

Иногда фонетическое сближение самостоятельно выполняет функцию приравнивания слов друг другу, как в (I6а, б), чаще оно подкрепляет метафору, как в (I6в), или ловленую сочетаемость, как в (I4а), где из трех семантических сближений (лодка/сердце; река/грудь; уключины/ключицы) два поддержаны фонетически: уключины/ключицы; лодка/колотится [в... груди, как сердце].

От орудийных разновидностей темы контакта перейдем к ее разновидностям в предметной сфере, которым, кстати сказать, меньше повезло в литературе о П.[7]. Между тем, как можно было видеть уже из анализа "самоповторений" (см. (4) и (2)) и комментариев к (I2а), (I3) и (I4б), они очень определенны и покрывают всю предметную сферу. Ради краткости здесь и в дальнейшем постараемся ограничивать себя минимумом новых примеров, считая уже приведенные достаточно представительной "сборной цитатой". В них 'контакт' демонстрируют следующие разновидности:

в физическом пространстве

'с о с е д с т в о', ср. (I2а) над, вдоль; (I4а) ключицы, локти геометрически р я д о м с уключинами; (I4б), (I5а,б) звезды оптически рядом;

---

[7] Так, Ю.М.Лотман в [II; 226], "вычтя" из рассматриваемого наброска (см. сноску 6) операцию подмены сочетаемости, получает ее исходный объект: "Мне трудно читать: свеча оплыла и ветер разгоняет страницы". Эту "реальную ситуацию" он уже не рассматривает как пастернаковскую: "... с точки зрения П., такой текст менее всего будет отвечать реальности". Но если присмотреться к этой ситуации, она оказывается насыщенной характерными для поэта мотивами и его излюбленными предметами. Таковы, в частности, разновидности контакта: 'к а с а н и е' и 'з а ц е п л е н и е' (воздействие ветра на свечу и на страницы) и разновидности темы 'великолепия, интенсивности': 'д р о ж ь' и 'б ы с т р о е д в и ж е н и е' (свечи, страниц), 'н а п р я ж е н и е', 'н е т с и л' (у оплывшей свечи, у авторского "я"; ср. примеры последней разновидности в (5), а также: Великолепие выше сил; ... мне невмочь с весною свыкнуться; Нет сил никаких у вечерних стрижей сдержать голубую прохладу... и нет с нею сладу и под.). Как свеча, так и ветер постоянно служат у П. носителями этих разновидностей и их совмещений, ср. С шоссе, задувшего свечу; Рассвет раскалыхнет свечу; Трепеща, как стеарин; Тускнеет блеск свечей, Так этот воздух влажен ['свечам невмоготу светить'; ср. в (I5б) ... нельзя...: так будет... ; И от ветра колышется на окне занавеска; На свечку дуло из угла. Ср. также ситуацию 'ветер + + дрожь страниц': И плещет, как прапор, Пургы расцарапанный, На-

'к а с а н и е' (вплоть до очень интенсивного или многократного) – (13а) лицо и поля; (13в) ресницы и туман; (14а) ивы и ключицы, локти, ...; (15б, в) небо, полночь и дорога, путь, шлях; (12а) ветка и речка; (13д) тёрлась; (14а) колотится (лодка в реке); (15б) топча; в сноске 7 – ситуация 'ветер колышет пламя (бумагу, занавеску...)';

'з а ц е п л е н и е', 'о с т а в л е н и е' с л е д а' и 'о к у т ы в а н и е' (еще более интенсивные степени 'касания') – (13б, г) волчцы, репье на одежде; (12а) пачкает; (12б) воск на платье; (12в) заляпан; сноска 7 – стеарин на бронзе; (13а) туман... обстиг;

'п р о н и к а н и е' – (4), (8) через окно наружу; (13а,б), (15б) выход в степь;

в пространстве восприятий и эмоций

'в и́ д е н и е', 'п о н и м а н и е', 'л ю б о в ь' – (1а, б) видел; (2г) вижу; (4а) смотрим; (2а) понимал без слов; (1б) любил; (2а) полюбив;

в социальном пространстве

'з н а к о м с т в о', 'р о д с т в о' – (1а) ближних; (2б) в родстве, знаясь; ср. также "Сестра моя жизнь"; Ты из семьи таких основ и под.;

в логическом пространстве

'с х о д с т в о', часто лежащее в основе сравнений и ме-

дорванный рапорт. Можно было бы отметить еще заложенный в мотиве 'оплывшей свечи' (частому П.) элемент 'с т и р а н и я, с м а з ы в а н и я г р а н и ц ы' (тема 'контакта') (ср.: со свечой – На бронзу всплывший стеарин; (12б) воск, капающий на платье; без свечи: – ... двоится Вся эта ночь в снегу И провести границы Меж нас я не могу), а также скрытую в подтексте параллель *я листаю страницы / *ветер листает страницы (разновидность 'с х о д с т в о'), подкрепляющую отмеченное Ю.М.Лотманом слияние "я" поэта с ветром (Мною гонит страницу...). Таким образом, не только операции в "орудийной" сфере, проанализированные в [11], но и сама изображаемая ситуация, соответствующим образом выисканная в предметной сфере, организована так, чтобы служить воплощению инвариантных тем поэта; как видно из примеров, в ряде случаев П. довольствуется прямым описанием подобных ситуаций, отказываясь от преобразований в "орудийной" сфере.

тафорических подмен[8] – [я листаю/ветер листает в сноске 7; 'звезды похожи на цветы и видны так же низко' → звезды так низко росли в (15б)], но часто выступающее и самостоятельно:

(17) И тех же белых почек вздутья И на окне и на распутье; Табор глядит исподлобья, В звезды монаста вперив; На протяженьи многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета. И целая их череда Составилась мало-помалу Тех дней единственных, когда Нам кажется, что время стало; Я на той же улице старинной, Как тогда, в тот летний день и час. Те же люди, и заботы те же, И пожар заката не остыл, Как его тогда к стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил.

Здесь нет возможности подробно проиллюстрировать эти и остальные "предметные" разновидности темы контакта – 'п о с ы л а н и е' (ветра, лучей, отражения, тени), 'в б и р а н и е', 'в з а и м о о б м е н', 'с м е ш е н и е', 'п е р е п и с к у', 'с в и д а н и е' и др. Вероятно, в этом и нет необходимости – чуткий читатель П. может по памяти убедиться в их характерности. Есть типичные СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей, относящихся к разным "пространствам", например, частые образы 'л ю б о в н о г о п р и к о с н о в е н и я' и 'л ю б о в н о г о п о с ы л а н и я' – 'о б ъ я т и я', 'п о ц е л у и', 'д а р е н и е' – объятье в тысячу обхватов; (16) обнимемся; (12а), (13в), (14а) – поцелуи; (12а) – треплет по щеке; (1а) Вам в дар; (12а) угощен; ср. также Вы всего себя стерли для грима; Цель творчества – самоотдача и т.п.. СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей вообще очень многочисленны; так, в (14а) 'контакт' представлен одновременно 'соседством' (ключиц и локтей с уключинами и лодкой); 'касанием' (ивы касаются людей и лодки, лодка – реки); 'любовным прикосновением' (подразумеваемая сцена в лодке, метафорические 'поцелуи ив'); 'сходством' и основанными на нем метафорами (касания ив / поцелуи ; уключины/локти, ключицы); наконец, перечислением и фонетическими сближениями.

[8] С точки зрения классификации предметных разновидностей 'контакта' сравнение и есть 'сходство'; отнесение его к орудийной сфере мотивировано только тем, что оно представляет собой "готовую" фигуру поэтического языка. Другие орудийные разновидности контакта (метафора; сдвиг сочетаемости; фонетическое сближение) используют орудийную сферу более существенным образом: меняют отношение между означающим и означаемым языковой единицы; меняют языковую сочетаемость; проецируют 'сходство' в план звуковой материи.

Иногда в одной картине совмещается несколько проявлений одной и той же разновидности, ср. Как будто бы железом, Обмокнутым в сурьму, Тебя вели нарезом По сердцу моему: сурьма оставляет след на железе, а железо - на сердце - в виде нареза и окраски.

Из двух совмещаемых разновидностей прямо обычно называется только та, которая в данной ситуации более "информативна", неожиданна, ср. (18):

(18) (а) Как пеной, в полночь, с трех сторон Внезапно озаренный мыс; (б) Светло, как днем. Их озаряет пена,

где очевидное 'прикасание волны к берегу' вынесено в подтекст, а более изысканное (и возможное только ночью) 'посылание света' названо прямо. Как правило, такую более информативную разновидность П. "примысливает" посредством метафоры: так, простое 'касание' переименовано в 'любовное' в (12а) - треплет речку веткой по щеке и в (14а) - ивы нависли, целуют...

Тема 'единства' подчеркивается у П. не только путем демонстрации многообразных способов осуществления контакта между теми или иными "партнерами" (то есть, рассмотренных предметных и орудийных разновидностей), но и через особый подбор самих партнеров. В контакт у него обычно вступают разные, противоположные и даже несоотносимые вещи, как бы говоря:

(19) Мир един даже в своих самых разных частях и проявлениях.

Укажем наиболее характерные пары участников контакта:

1) 'человек/природа' - (12а) лицо/лазурь; (13) выход в степь, прикосновения тумана, репья и др.; (14а) поцелуи ив; (14б) люди и звезды за столом; (15б) человек топчет мирозданье;

2) 'дом/внешний мир' - (16а,б) жалюзи/шлюзы, незастекленный небосклон; (14б) приборы, свечи/звезды; сноска 7: рассвет, шоссе, ветер/свеча, занавеска; (17) окно/распутье; а также ситуации (4), (9) у окна, совмещающие пары 'человек/природа' и 'дом/внешний мир';

3) 'настоящее/иное время' - (6) поэт и будущее; (17) "те же" люди, заботы, улица, дни "тогда" и "сейчас";

4) ‘з е м л я / н е б о’, ср. (I2а) река/лазурь; (I4б) звезды за столом; (I5) облака, звезды, небо – сбоку или под ногами; (I7) моиста/звезды;

5) специфически пастернаковская пара, которую приблизительно можно охарактеризовать как ‘н е в е щ е с т в е н н о е / в е щ е с т в е н н о е’, – (Iа) прошлое как комната с порогом; (4г) тысячелетье – на дворе (ср. Ты, как будущность, войдешь); (I3) выход в тишь; марш/репье; ночь как нечто трущееся о локоть; (I5) небо как вещь, валяющаяся на дороге; полночь, как масса, окунаемая в бурьян; сноска 7 – пурга как рапорт и прапор; (I7) отсвет заката как объект пригвождения и т.п.

Есть и другие характерные пары: ‘с в е т / т ь м а’(ср. (I8)); ‘м а л о е / б о л ь ш о е’, (ср. (I3) ресницы/туман и нек. др.). Регулярны СОВМЕЩЕНИЯ пар, ср. выше замечание о ситуации у окна или СОВМЕЩЕНИЕ в картине ‘люди и звезды за столом’ пар ‘человек/природа’, ‘земля/небо’ и ‘дом/внешний мир’.

Как можно видеть из примеров, одна и та же разновидность (например, ‘сходство’) может обслуживать разные пары партнеров (ср. (I7): в доме то же, что за окном; сейчас то же, что тогда).

Но обратимся ко второму важнейшему инварианту поэтического мира П. – теме ‘великолепие, интенсивность’ бытия. В уже приведенных примерах представлено множество разновидностей этой темы. В предметной сфере это прежде всего такие абстрактные категории, как

‘и с к л ю ч и т е л ь н о с т ь’ (все ‘первое’, ‘лучшее’, ‘самое’, вплоть до ‘чудесного’) – воздух высот образцовый; (Iб) с первых строк; (2а) мельчайшей; (I7) тех дней единственных; (I0) и соответствующие фрагменты: (2) ‘чудо общения с будущим’ и (3) ‘чудо мгновенности’; (I6б) хоромы, чертог;

‘о б и л и е , п о л н о т а’ (понятия типа ‘много’, ‘куча’, ‘все’, ‘тысяча’ и т.п.)-в тысячу обхватов; (Iб) ни разу; видел все; были всем; (2а,в) в родстве со всем, всю будущую жизнь, все до мельчайшей доли сотой; (4г) тысячелетье; (5в) ничего не вижу; (I3б, г) туман отовсюду; с репьем на всем; (I4б) нас много; (I5б) что ни шаг, всем известно; (I7) многих зим; без счета; целая череда.

68694

БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУ ОГО ЯЗЫКА
АН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР

Более конкретные разновидности связаны с проецированием идеи интенсивности на те или иные участки "предметной" сферы. Например, в плане времени это 'м г н о в е н н о с т ь', см. (3); в плане эмоций такие 'с и л ь н ы е ч у в с т в а', как смятенье, разброд (3в); волнение (5б), слезы (5в), (12б); сновиденье (3а) и т.п.; в плане физических движений – 'в ы р а с т а н и е': вырос на трибуне (3б) (ср. женщины... Вырастали в дверях, как деревья; Как ты встаешь и как дымишься...); 'д р о ж ь' – треплет (12а), колотится (14а), плещет, колышется, разгоняет страницы, бушует и т.п. в сноске 7; в плане других явлений – 'с в е т', 'т ь м а', 'г р о м', 'т и ш и н а', 'о г р о м н о с т ь', 'ж а р', 'г о р е н и е', 'б у р я', 'д ы м' и т.п.

В комментариях к наброску "Как читать мне?..." (см. сноску 7) мы назвали еще одну характерную разновидность темы 'великолепие' – ситуацию "н е т с и л, в ы ш е с и л". Стихи П. изобилуют образами заломленных рук, задранных голов; его герои слепнут, глохнут, падают без сил; предметы оказываются раскрошенными, исхлестанными, исцарапанными, надорванными; пламя у него не в силах гореть или светить; слезы, волосы, мигрень мешают видеть; люди таращат глаза или смотрят исподлобья, искоса и так далее. Все эти картины б е с с и л и я парадоксальным образом выражают в стихах П. великолепие жизни, так сказать, интенсивной выше сил[9].

Кстати, как правило, подобные ситуации совмещают обе основные темы П., так как строятся по формуле 'одно явление воздействует на другое так сильно, что то напрягается до предела или даже выходит из строя'. СОВМЕЩЕНИЕМ обеих тем являются и особенно сильные степени 'касания': 'дрожь под действием чего-либо', 'окутывание', 'зацепление', 'оставление следа', 'пригвождение' [= 'очень сильное зацепление плюс оставление следа'], 'обшаривание', 'т р е н и е' (терлась (13 д), ср. Сиренью моет подоконник; ... ветки черемух Мыли листьями рамы фрамуг); 'п р и н и к а н и е' ((15б) навалилась); и др. Еще одно типовое СОВМЕЩЕНИЕ двух тем состоит в том, что когда в контакт приводят-

[9] Обилие у П. образов болезни отмечено в [14; 205]. Частичное объяснение парадокса "великолепие бессилия" см. в [81;41сл] сн. 5. и Примечание.

ся очень разные, "далековатые" начала, то само преодолеваемое при этом расстояние между ними выражает идею огромности, силы.

В орудийной сфере разновидностями темы 'великолепие, интенсивность' являются, например, восклицания – о погоди! (14а); Как ... хороши! (13б), Когда еще... так...? (15б) и употребляемая, так сказать, с поводом и без повода (и в этом ее чисто орудийный характер) конструкция отрицание возможности, представляющая собой проекцию в план оборотов речи предметной разновидности "нет сил", – неповторим, без счета (17); воображенья произвол не тронул строк (1а); не вносят произвола (1б); нельзя, не топча..., нельзя ступить, ... чтоб не... (15б); вид города неузнаваем; непревзойденной новизной; волн навсдненья не сдержишь сваями и т.п.; пристрастие к множественному числу — проекция в план морфологии предметной разновидности 'обилие', вплоть до морфологических "перегибов" типа В громах других отчизн (проекция 'чрезмерности').

Другой грамматической проекцией разновидности 'обилие' является уже знакомое нам перечисление, совмещающее таким образом обе главные темы (ср. [9; 42]). Связь перечисления с идеей обилия часто обнажается – перечисление вводится словами типа 'много, все', ср. (14б) ... много ...: приборы, звезды, свечи. А в некоторых случаях перечисление выражает и еще одну разновидность темы 'великолепие' – 'импровизационность', которую можно приблизительно описать как 'мгновенный и исключительно удачный выбор первого попавшегося под действием сильного эмоционального состояния, выключающего разум, законы и т.п.'[10], ср. (20):

[10] Элемент 'первое попавшееся' связан не только с разновидностями темы 'великолепие' – 'исключительностью' и 'мгновенностью', но и с разновидностью контрастного к ней мотива 'рядовое, обыденное', входящего в риторическую фигуру 'Мир великолепен даже в самых обыденных своих проявлениях' (параллельную фигуре (19) в теме 'контакта'). Другие разновидности того же мотива – например, образы заворков и затрапеза, всего малого, незначительного, а в орудийной сфере – пристрастие к бытовой лексике (ср. [9; 28, 59]). По недостатку места мы отказываемся от более подробного рассмотрения этой подтемы и ее СОВМЕЩЕНИЙ с другими мотивами.

(20) И чем случайней, тем вернее...; Нечаянностях впопыхах; Я люблю ваш нескладный развалец; ... Наобум размещенных светил.

и вообще пристрастие к ситуациям типа наспех, невпопад, не разбирая и под.. Хаос одновременно подвертывающихся под руку вещей передается перечислением, например, в (2а), где сновиденье [идея постройки Петербурга] должно быть реализовано мгновенно, так сказать, импровизационно,- будь то на земле, на море, в болоте или в луже, и в (I4а), где ивы (вторя подразумеваемым участникам любовной сцены) целуют куда попало, не разбирая, ключицы это или уключины[11].

Одновременно с темой 'контакта' тему 'великолепия, интенсивности' выражает в какой-то мере и всякая метафора, являющаяся "сопряжением далековатых идей" (марш/репье; пурга/рапорт; звезды/цветы, свечи и т.п.). Часто метафора дополняется г и п е р б о л о й (преувеличение - естественная разновидность идеи 'огромность'), ср. шлюзы жалюзи; лицо лазури; пожар заката, пригвожденный к стене и не остывший за много лет и т.п. Иногда преувеличение идет сразу по нескольким измерениям, так что понимание основанной на нем метафоры требует умственного напряжения, ср. (I2в), где 'прикасание моря к берегу' и 'оставление им следа в виде медуз' метафорически приравнивается к 'поцелуям', для чего не только размер, но и материальность влажного следа от поцелуя, гиперболизируются до образа медуз (по линии материальности заодно осуществляется метафорический контакт 'невещественного' или 'мало вещественного' - поцелуев с 'вещественным' - медузами (ср. пурга/рапорт).

Таковы основные орудийные разновидности темы 'великолепия'. Возвращаясь к предметной сфере, упомянем еще одну характерную разновидность этой темы: мотив 'самой сути, подлинности', часто даваемый через отрицание контрастного мотива 'шелуха, лузга, сор', ср. отрицание произвола и схем в (Iа, б), а также (2I):

(2I) Во всем мне хочется дойти До самой сути... До сущности... до оснований, до корней, До сердцевины; А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равноси-

[11] В орудийной сфере эта "неразбериха" дополнительно поддержана соотношением метра и синтаксиса: перечисление н е о с т а н а в л и в а е т с я на строкоразделе после ключицы, имитируя безудержность, беспорядочность поцелуев.

лен... Словесный сор из сердца... вытрясть... ; Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги; Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула; Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй...; Уклад подвалов без прикрас...; Как обаянье без гримас...; Дорога со всей прямотой, Направилась на крематорий[12].

Мы бегло очертили основные темы П., их характерные разновидности и СОВМЕЩЕНИЯ разновидностей как одной, так и разных тем, в том числе любимые поэтом предметы, являющиеся как бы готовыми иллюстрациями его инвариантов (ветер, способный вызывать дрожь; пламя, способное гореть, дрожать, оплывать, тускнеть, гаснуть; окно, соединяющее дом с внешним миром; занавески, способные колыхаться). Аналогичным образом – через способность быть носителями интересующих поэта инвариантных мотивов, – могут быть описаны и другие его постоянные образы. Среди типовых СОВМЕЩЕНИЙ двух основных тем некоторые настолько абстрактны, что близки к формулировке сущности той картины мира, которая стоит за этими двумя темами: 'контакт так силен, что приводит вещи в дрожь', 'контакт так силен, что преодолевает большие препятствия', 'внутренняя интенсивность явления приводит к нарушению границы между ним и окружающим или к разрушению им границ между другими объектами'. Иначе говоря, либо 'интенсивность' приводит к 'контакту', либо 'контакт' к 'интенсивности', либо демонстрируется одновременно то и другое. Закончим рассмотрение основных тем П. истолкованием, которое он сам однажды дал картине, в которую они складываются. "Множества ['обилие, много' – А.Ж.] встрепенувшихся ['дрожь'] и насторожившихся ['сильные чувства'] душ останавливали друг друга, стекались и, как в старину сказали бы, соборне ['свидание'] думали вслух... Заразительная всеобщность ['обилие, все'] их подъема ['сильные чувства'; метафорическое 'вырастание'] стирала границу ['стирание границы'] между человеком и природой ['человек/природа']. В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали ['обилие, куча'] дороги, деревья и звезды ['че-

[12] Мы выделяем этот мотив особо, потому что он может рассматриваться как проекция разновидности 'исключительность, самое' на такой участок предметной сферы, как 'категории истинности – ложности', но может претендовать и на роль самостоятельной темы (наряду с 'единством' и 'великолепием'); в пользу последнего решения говорят некоторые особенности поведения этого мотива в тексте, на чем, к сожалению, здесь нет возможности остановиться (см. [21], п. 2.1).

ловек/природа'; 'земля/небо']... Это ощущение повседневности ['обыденное'] на каждом шагу ['обилие, все'] наблюдаемой и в то же время становящейся историей ['исключительность'], чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающейся на глаза ['настоящее/иное время'; 'обыденное'; 'обилие, все'], это сказочное настроение ['исключительность', 'чудо']... я попытался передать в... книге лирики "Сестра моя жизнь" ([9; 631]).

Логика движения от тем к текстам через разновидности, их СОВМЕЩЕНИЯ и, далее, – через соответствующие ситуации и предметы столь естественна и убедительна, что у читателя может возникнуть вопрос: А что же в этой картине специфического? Как могло бы быть иначе? Разве не у всякого поэта ветвление разновидностей будет таким же? Специфичной, однако, является не логика развертывания темы, а сама тема: у каждого поэта детальную разработку получает его любимая мысль; другие "смыслы" оказываются для него периферийными или вообще чуждыми. Это теоретически очевидное положение становится особенно наглядным при сопоставлении стихов разных поэтов (ср. соображения о пародиях в сноске 4). Рассмотрим основные типы соотношений[13].

I. Мотив, являющийся инвариантом у одного поэта, нехарактерен для другого. Среди инвариантных мотивов О. есть такие, как 'п р о с ь б а', 'м о л ь б а' (Мне нужно на кого-нибудь молиться; Дай же нам всем понемногу, Прошу у вас прощенья; И на колени падает старик) и 'н а д е ж д а' (А мы с надеждой в будущее свет; Хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах; Просто надо очень верить...). Вместе с относящимся к орудийной сфере пристрастием поэта к п р о с и т е л ь н ы м о б р а щ е н и я м (Простите; Взгляните; Не будем; Опустите; Дай же) эти мотивы являются разновидностями инвариантной темы 'н е у в е р е н н о е п р е о д о л е н и е', соотносящейся со второй основной темой – 'т я ж е с т ь ж и з н и'. Квинтэссенцией

[13] Строго говоря, для этого требуется наличие полного описания поэтического мира каждого из сопоставляемых поэтов. В нашем сопоставлении, преследующем сугубо иллюстративные цели, мы будем пользоваться изложенной выше картиной поэтического мира П., более предварительными материалами по Окуджаве (О.) и Мандельштаму (М.), а также довольно подробным описанием поэтического мира Фета (Ф.) [15].

так понимаемого поэтического мира О. являются строчки: Ведь у надежд всегда счастливый цвет, Надежный и таинственный немного, Особенно, когда глядишь с порога, Особенно, когда надежды нет. Очевидно, что не только такая картина мира, но и сами упомянутые мотивы нехарактерны для П. С другой стороны, у О. едва ли встречаются или повторяются такие мотивы, как 'проникновение через окно', 'приглвождение' и др.

П. Некоторый мотив является инвариантным у обоих поэтов, но получает у них разное осмысление, так как восходит у них к разным более общим инвариантам. Рассмотрим ряд случаев в порядке убывания различий между осмыслениями.

1) Начнем с несколько неожиданного, но очень наглядного сопоставления. Соотнесем известную нам пастернаковскую трактовку окна с трактовкой его в рассказах Конан Дойла (К.) (см. [16; 20]). В мире К. ситуация 'д о м - о к н о - в н е ш н и й м и р (у л и ц а)' также воспроизводится регулярно (Холмс и Ватсон, наслаждаясь уютом, теплом и безопасностью, царящими в квартире на Бейкер-стрит, смотрят через окно на приближающегося под дождем клиента, мучимого страхом). П. подчеркивает единство мира комнаты с внешним миром; его окно не столько р а з д е л я е т, сколько с о е д и н я е т; самые интимные, "уютные" жизненные отправления (еда, любовная близость) совершаются в стихах П. на виду у всего света - либо вне дома, либо при распахнутых окнах. У К. окно закрыто, оно защищает уютный мир комнаты от полного опасностей, холодного мира улицы. Оно прежде всего о т д е л я е т; хотя, конечно, его способность соединять также используется - как в сюжетном плане (через окно герои узнают о приближении клиента), так и в чисто выразительном (прозрачность окна позволяет совместить уют комнаты с картиной неуюта за окном).

2) Но обратимся к собственно поэтическому материалу. Окно, портьера, занавеска, - частный случай 'г р а н и, г р а н и ц ы'[14], которая в стихах П. всегда успешно нарушается, стира-

[14] О типологической релевантности категорий г р а н и ц ы и т е н д е н ц и й к е е н а р у ш е н и ю или у к р е п л е н и ю в разных культурах и у разных поэтов, в том числе у П., см. [17; 470]. Красноречивой иллюстрацией обращения П. с этими категориями является сцена бунта в пьесе

ется. У М. мотив 'грани' также возникает довольно часто, но у него 'грань', напротив, оказывается недостижимой, непереходимой, ср.

(22) Он сказал: природа вся в разломах... Здесь провал сильнее наших сил... И подъемный мост она забыла, опоздала опустить для тех...; Недалеко от Смирны и Багдада, Но трудно плыть...; Театр Расина! Мощная завеса Нас отделяет от другого мира. Глубокими морщинами волнуем, Меж ним и нами занавес лежит. Я опоздал на празднество Расина...

Этот мотив является у М. – наряду с такими, как 'желанность чужого', 'обездоленность', "Я не...", 'мысленное, иллюзорное обладание (тоска, воспоминание, мечта)', "по усам текло...", – одной из разновидностей подтемы 'оторванность от любимых ценностей' (см. [5; 43]), которая, вместе с подтемой 'неосновные, неустойчивые, неполноценные, утонченные состояния' (см. [6; 147], [10; 64-76]), восходит к центральной теме поэзии М., окончательная формулировка которой представляет значительную трудность, но смысл которой виден из характера ее подтем. Таким образом, противоположность трактовки мотива 'границы' двумя поэтами выражает противоположность их мироощущения. Сопоставим двух поэтов еще в одном общем для них измерении.

3) Одной из разновидностей темы 'неосновные состояния' являются любимые М. 'графические образы кривизны, несимметричности', а также 'узорчатости, прихотливости', ср.

(23) Улица июньская кривая; Дикой кошкой горбится столица; Товарищ, большеротый мой; Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилоны; И вычурный чубук у ядовитых губ; ... в лапчатой Москве; Мерцающих ресничек говорок; И пишет звездоносно и хвостато Толковое лиловое чернило; Изрезаны ее живые берега... Немного женственны заливов очертанья; Как плющ назойливый, цепляющийся весь; С развилинкой и горести и сласти...

П., напротив, любит все прямое, основное, лишенное узоров, извилин, прикрас, причуд, ср. пример (21).

"Слепая красавица" [22], построенная как вторжение разбойных крестьян в господский дом через окно, служащее символом рушащейся социальной перегородки, с ремаркой: "Граница между домом и улицей стирается".

4) В стихах О. часто повторяется мотив 'б л и з я щ и х с я п е р е м е н' (отсюда внимание к образам порога, рассвета, весны), ср.:

(24)Ах, нынче, наверное, что-нибудь произойдет; Мы школьники, Агнешка, и скоро перемена; На смену декабрям приходят январи; Март намечается великодушный; Мы крепко спали на пороге дня; Петухи в Цинандали пророчат восход; Мостовая вдруг качнется, как очнется. Вдруг начнется, что еще не началось.

У П. есть аналогичный инвариантный мотив, его лучше всего назвать 'п р е о б р а ж е н и е м'. Есть даже строчки, очень сходные с последними примерами:

(25)Когда ж трава, отряхиваясь вскочит, Кто мой испуг изобразит в росе В тот час, как загорланит первый кочет, За ним другой, еще за этим – все? Перебирая годы поименно, Побочередно окликая тьму, Они пророчить станут перемену Дождю, земле, любви – всему, всему; Идешь: вот-вот горизонт и очнется И – начнется. И гул пойдет.

У П. мы имеем дело с одной из разновидностей 'быстрых, сильных, резких изменений; движений, з уков', восходящих к теме 'великолепия' (ср. вскочит, загорланит, гул, все, всему, первый, испуг; кто...?, конструкция перечисление). В пределе 'весна', 'рассвет', 'пробуждение' трактуются как 'чудо'. Часто подчеркивается регулярность, обыденность такого чуда, его повторяемость ('контакт' 'теперешнего' и 'вечного', 'исключительного' и 'годового'), ср. оксюмороны типа Это, поистине, новое чудо, Это, как прежде, снова весна. У О. 'перемены' носят более робкий, модальный характер и стоят в одном ряду с такими разновидностями темы 'неуверенное преодоление', как 'надежда', 'просьба', 'мольба'. Одним из любимых 'чудес' О. является 'в о с к р е ш е н и е' любимых героев – Пушкина, Грибоедова, убитого трубача, Леньки Королева. При этом каждый раз очевидна не реальность, а лишь желательность такого чуда (Все мне чудится, что вот за ближайшим поворотом Короля повстречаю опять). Если 'воскресение' изображает П., то оно носит вполне зримый и стремительный характер (И спуск со свечою в подвал, Которая гасла в испуге, Когда воскрешенный вставал).

5) П. любит образы 'с м е с и, с м е ш е н и я', выражения типа пополам, наполовину:

(26)С песком и солнцем пополам; Водою с солнцем пополам; ... в сколь тонких дозах С землей и небом входят в смесь Успех и труд, и долг, и воздух...; Сосновой снотворной смесью; ... стежки и дорожки Позаросли наполовину; ... вьюга Все смешала в одно.

М. любит 'примеси, половинчатость':

(27) ... к зловещему детству подмешан желток; привкус несчастья и дыма; кисло-сладкая земля; язык солоно-сладкий; Течет вода, на вкус разноречива, - Полужестка, полусладка, двулична.

Различия очевидны. М. подчеркивает в 'смеси' либо недостаточность одного из компонентов (подмешан, привкус), либо неустойчивость, половинчатость соединения, так что в любом случае выражается тема 'неустойчивых, неполноценных состояний'. У П. 'смешение' - разновидность полноценного 'контакта'. Кроме того, мотив 'наполовину' часто выражает не только 'контакт', но и 'интенсивность', идею 'большое количество', представленную разновидностью "по Х, до самого Х-а", ср.:

(28) Позаросли наполовину; Полкомнаты заслонено; осев до осей; затертого до самых труб; ночь до рассвета просижена; вода по пояс небосклону[15].

6) Для О. характерен мотив 'нехватки сил, времени':

(29) Шагаю еле-еле; Хватило б только пота...: была бы надежда. Пусть нехватает сил; Когда мне невмочь пересилить беду; Ты падаешь навзничь без сил.

У него это естественная разновидность темы 'тяжесть жизни'. Более или менее сходные строчки встречаются и у П.:

(30) Повалилась без сил амазонка в бору; Солнце греет до седьмого пота; Еле ноги доволок; ... невмочь с весною свыкнуться и т.п.

Но у него, как мы видели, те же мотивы выражают прямо противоположную идею: 'жизнь так великолепна, что нет сил'.

---

[15] Проекцией пары сходных, но и различных инвариантов ('смешение, пополам'/'примесь, половинчатость') в орудийную сферу является синтаксическая запутанность, выражающая у двух поэтов соответственно разные темы. Известна сбивчивость, а иногда и головоломная затрудненность синтаксиса П., особенно раннего, доводящего подмену синтаксических функций иногда до полной неразличимости (см. [14; 210]), ср. хотя бы: ... Окутывай, опутывай, Еще не всклянь темно! Ночь в полдень, ливень, - гребень ей! На щебне, взмок - возьми! И - целыми деревьями В глаза, в виски, в жасмин!, а также "Звезды летом", финал "Заместительницы" и мн. др. К проблеме синтаксической неоднозначности у М. внимание автора было привлечено посвященным ей докладом Ю.И.Левина, в частности, примером: Все перепуталось и некому сказать, что, постепенно холодея, Все перепуталось и сладко повторять: Россия, Лета, Лорелея... Ср. опутывай/перепуталось в предметной сфере (в этих же примерах).

Кстати, такие относящиеся к этой разновидности мотивы, как ‘з а д ы х а н и е’, ‘х р и п о т а’ и подобные (ср. И в задыхающейся раме..., вода трудилась без отдышки; Благодарить тебя до сипу) находят себе аналогию у М. (О, этот медленный одышливый простор; И всегда одышкой болен Фета жирный карандаш; Любезный Ариост немножечко охрип; хриплая охра), у которого они выражают тему ‘неустойчивых, неполноценных состояний’. Заметим, что в трактовке мотивов, сходных с пастернаковской ситуацией "нет сил", М. ближе к О., но не совпадает и с ним, как не совпадает с К. в трактовке мотива ‘границы’, хотя и стоит к нему ближе, чем к П.

7) У Ф. часто встречаются мотивы ‘о т р а ж е н и я в в о д е’ (В воде опрокинулся лес; Свод небесный в воде опрокинут; Так светят звезды всепобедно На темном небе и в воде), ‘т е н и’ (ср. стихотворение "Ярким солнцем в лесу пламенеет костер"; Над лампой тихою подвешенный кружок Вертится призрачною тенью и др.) и ‘д р о ж и , к о л е б а н и я’ (которое охотно совмещается с двумя первыми: Покраснев, зашатается ельник [в отсветах костра]; Качнулся на воде богини ясный лик; Я дрожу, глядя, счастливый, Как в воде дрожишь и ты) (см. [15; 136 сл.]). Интересно, что все эти три мотива и их СОВМЕЩЕНИЕ являются инвариантными и у П. (см. выше). На уровне этих мотивов никакой разницы между двумя поэтами и нет – она возникает лишь на более абстрактном уровне, уровне тем, разновидностями которых являются эти мотивы. Для П. ‘тень’ и ‘отражение’ – разновидности ‘контакта’, стоящие в одном ряду с ‘соседством’, ‘оставлением следа’ и др., а ‘дрожь’ – разновидность ‘интенсивного движения’. Для Ф. все три мотива – разновидности темы ‘з ы б к и х , н е у л о в и м ы х , н е п о в т о р и м ы х , с у б ъ е к т и в н ы х с о с т о я н и й’ (подробнее см. [15; 137, 117 сл.]).

В рассмотренной гамме случаев – от полного расхождения между поэтами до достаточно большой степени сходства – сопоставление велось на уровне мотивов, инвариантных для одного или обоих авторов. Его можно было бы продолжить и сделать более детальным, опустившись на уровень конкретных ситуаций. Ограничимся одним примером. У П. ситуация ... Полынь и дрок за набалдашник Цепля-

лись, затрудняя шаг – пример инвариантной разновидности 'зацепление'. У М. аналогичного инвариантного мотива нет. Иначе говоря, перед нами случай I и на этом, казалось бы, надо остановиться. Но у М. мы встречаем приведенную выше строчку Как плющ назойливый, цепляющийся весь... Оказывается, эта ситуация совмещает две разновидности темы 'неустойчивые, неполноценные, утонченные состояния' – известный нам 'прихотливый графический рисунок' и 'р а з д р а ж е н и е' (стоящее в одном ряду с 'о б и д о й', 'с п е с ь ю', 'з а в и с т ь ю' и нек. др. проекциями той же темы в сферу эмоциональных состояний).

Какое же значение может иметь намеченное понятие поэтического мира для теории художественного перевода? Образно говоря, – такое же, какое грамматика языка имеет для перевода нехудожественного (вспомним параллель, проведенную в сноске I). И это верно для обоих аспектов принципа адекватности, с которых мы начали нашу статью. Подобно тому, как при обычном переводе должен сохраняться смысл, выраженный средствами исходного языка, так и при худо жественном переводе принцип а д е к в а т н о с т и о р и г и н а л у требует передачи его художественного смысла. Но поскольку буквально точный перевод, как правило, невозможен, встает проблема выбора тех свойств оригинала, сохранение которых должно обеспечиваться в первую очередь. Как и в грамматике, в поэтическом языке много категорий, играющих важную структурную роль, но не являющихся непосредственными носителями смысла. [В грамматике это, например, согласовательные категории: род прилагательного показывает лишь, что оно синтаксически связано с существительными]. Таковы категории метра, рифмы и другие формальные стороны стихотворного языка. Хотя они хорошо изучены, так что их сохранность в переводе вполне может контролироваться поэтикой, степень этой сохранности не признается критерием точности перевода, – как раз в силу их в общем случае формального, асемантичного характера (как не признается сохранение категории ро критерием точности нехудожественного перевода). Не несущими существенной с точки зрения художественного смысла нагрузки (так сказать, связующими, "проходными") могут оказывать-

ся и ситуации и предметы, входящие в содержательный "подстрочник" стиха (или их отдельные свойства). С другой стороны, многие формальные и содержательные компоненты оригинала непосредственно несут художественный смысл. Как же быть с критерием точности?

Если воспользоваться понятием поэтического мира, то ответ будет выглядеть так: передаче подлежат в первую очередь инварианты, причем с тем большей категоричностью, чем более высокое положение они занимают в иерархии (то есть, чем они абстрактнее). Это значит, что элемент текста, не поддающийся точному переводу, если он не является КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ какой-либо разновидности инвариантной темы, может заменяться при переводе довольно свободно. В противном случае желательно заменить его другой КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ той же разновидности, либо, если это невозможно, КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ другой, но близкой разновидности той же темы и т.д.

Рассмотрим искусственный пример – перевод на иностранный язык пастернаковского фрагмента: Полынь и дрок за набалдашник, Цеплялись, затрудняя шаг. Допустим, по каким-то причинам (из-за лексических различий между языками, или по условиям метра, синтаксиса и т.п., складывающимся в данном контексте) слово цепляться не может быть передано своим точным эквивалентом. Несколько менее точным эквивалентом будет другое слово, выражающее тот же мотив 'зацепления', еще менее точным – слово, выражающее 'оставление следа', или 'прикасание', наконец, довольно приблизительным, но в принципе верным – слово, выражающее хоть какую-нибудь разновидность предметного (а на худой конец – орудийного) 'контакта'. Если же аналогичная трудность возникает при переводе того же слова цепляться в приведенной выше строчке М., то критерием точности будет сохранность уже не 'зацепления', 'прикасания' или вообще 'контакта', а 'прихотливости рисунка' и 'раздражения' или 'неустойчивого состояния' вообще. Эти соображения носят, конечно, сугубо предварительный характер, но именно так можно представлять себе "техническую реализацию" того принципа, что перевод должен сохранять дух поэта, передавая не букву буквой, а порцию смысла – порцией смысла.

Вторая сторона принципа адекватности – требование адекватно-

сти адресату. При нехудожественном переводе это значит, что смысл, выраженный средствами исходного языка, должен быть передан с помощью средств языка перевода. Так как наборы этих средств фиксированы, то мера адекватности, в общем, предопределена, то есть ясен минимальный размер неизбежного и максимальный предел допустимого отклонения перевода от оригинала для данной пары языков. Но в поэтическом переводе адекватность адресату связана еще с одним фактором, проблема объективного описания которого никак не может быть обойдена в статье, посвященной П. и проблеме поэтического мира. Ибо, если перевод должен быть поэзией, а поэзия создается поэтом, то есть носителем определенного поэтического мира, то перевод оказывается с т о л к н о в е н и е м д в у х м и р о в – мира переводимого поэта и мира поэта-переводчика – принцип, сознательно положенный П. в основу его переводческой деятельности. Описание таких столкновений можно представлять себе в терминах предложенных выше понятий следующим образом.

Ограничимся одной, несколько своеобразной иллюстрацией – стихотворением А. о П. Портрет одного поэта, написанный другим, всегда столкновение двух поэтических миров и в каком-то смысле – перевод. Как пишет Ю.М.Лотман в разборе стихотворения Блока "Анне Ахматовой", объяснение Блоком того, "что такое А., содержит отчетливые признаки перевода мира молодой поэтессы... на язык блоковской поэзии" [18; 234]. Из разбора видно, что стихотворение это прежде всего блоковское, так что "перевод" достаточно вольный. Не менее свободным переводом является портрет поэтессы, нарисованный П. ("Анне Ахматовой") (хотя он и сосредотачивается, в отличие от Блока, на поэзии, а не на личности А.); в первой же строфе П. слагает с себя обязанность быть точным: А ошибусь – мне это трын-трава, Я все равно с ошибкой не расстанусь... Другое дело стихотворение А. – оно прежде всего "пастернаковское", так что можно говорить о переводе в более строгом смысле слова. Оно не только насыщено более или менее прямыми цитатами из П., но и выбраны они так, что представляют инварианты его поэтического мира: ср. целый ряд перечислений, характерные, хотя и немногочисленные сдвиги сочетаемости (пространства чуткий сон), мотивы сияния, звона, грома, такие напряженные чувства и состояния,

как взгляд искоса, изнывание, испуг, затерянность в двух шагах от дома, "всё" (всему конец, вся земля и др.), "по Х" (снег по пояс), а также характерный для П. переход в финале к "назидательным" контактам в этической сфере -'взаимообмену' и 'дарению' ("мораль": за то, что. . - он награжден, и... со всеми разделил).

Но "переводчица" выбирает и такие пастернаковские предметы, которые одновременно выражают ее любимые мотивы: Кладбищенский воспел чертополох [ср. у П.: Не чувствую красот В Крыму и на Ривьере. Люблю речной осот, Чертополоху верю; у А.: Когда б вы знали, из какого сора Растут стихи, не ведая стыда, Как желтый одуванчик у забора, Как лопухи и лебеда]; За то, что дым сравнил с Лаокооном [ср. у П.: Точно Лаокоон будет дым На трескучем морозе, Оголясь, как атлет, Обнимать и валить облака; у А. - многочисленные статуи, и исторические собственные имена, помогающие преодолеть время]. . Однако в одном месте следование своему поэтическому миру приводит к отклонению от точности - в строчке: В душистой лайке робкая рука. Хотя по отдельности все это встречается у П. (и робость, робкий, и душистый, и рука, и лайка), цельная картина собрана не по-пастернаковски: любование такой законченной элегантной деталью дамского облика и туалета без сдвига сочетаемости (как в Льнут лайкою его [ландыша] початки; Котик лайкой застегнув) и без наэлектризованности энергией или умноженности в числе (как в ... зачаженный бутон заколов за кушак, Провальсировать... Чтобы, комкая корку рукой, мандарина Холодящие дольки глотать, торопясь...; Где и ты, моя забота, Котик лайкой застегнув, Темной рысью в серых ботах Машешь муфтой в море муфт) у П. невозможна. Эта лаконичная, завершенная и нагруженная не только эмоцией, но и сюжетным значением деталь, в которой спрессована целая традиция любовного романа (ср. [19; 140 сл.]) принадлежит только А. (ср. Сжала руки под темной вуалью; В пушистой муфте руки холодели; Я на правую руку надела Перчатку с левой руки; Ты напрасно бережно кутаешь Мне шею и грудь в меха и т.п.), хотя предлогом для нее и послужили элементы пастернаковского "подстрочника".

На этом примере можно видеть три ступени точности, совместимые с достаточно бережным отношением к оригиналу: передачу в не-

тронутом виде элементов, характерных только для переводимого поэта; СОВМЕЩЕНИЕ в переводящем элементе мотивов, характерных для обоих поэтов; использование элементов, присутствующих в оригинале, для выражения мотивов, характерных только для переводчика. (Дальше начинается уже свободная интерполяция переводчиком собственных мотивов и элементов, отсутствующих в оригинале.)

Такова миниатюрная модель, серьезное же описание взаимодействия поэтических миров при художественном переводе возможно, например, на материале пастернаковских переводов[16]. Но это уже особая задача.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. О скромности и смелости. Речь тов. Бориса Пастернака. – "Литературная газета", 1936, 16 февраля.

2. Б.Пастернак. Письмо Юджину М.Кейдену. 22 августа 1958 г. – В кн.: Boris Pasternak. Poems. Translated from the Russian by Eugene M.Kayden. Ann Arbor, 1959, p. IX.

3. Борис Пастернак. Заметки к переводам шекспировских трагедий. – В кн.: "Литературная Москва", М., 1956.

4. Б.Пастернак. Письмо Стивену Спендеру (Stephen Spender) 23 августа 1959 г. – "Encounter", 1960, August.

5. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста (на примере художественных текстов). Предварительные публикации Проблемной Группы по Экспериментальной и Прикладной Лингвистике ИРЯ АН СССР (ПП ПГЭПЛ), вып. 22, М., 1971.

6. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. II. Тема и приемы выразительности. Пример вывода художественного текста из темы. ПП ПГЭПЛ, вып. 33, М., 1972.

7. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. III. Приемы выразительности. Ч. I, ПП ПГЭПЛ, вып. 39, М., 1973.

8. М.Л.Гаспаров. Сюжет и идеология в эзоповских баснях. – "Вестник древней истории", 1968, 3, 116-127.

9. Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1965.

[16] Ср. выполненное в иных терминах очень интересное описание сонетов Шекспира в переводах Маршака как результата подобного взаимодействия [20].

10. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. IУ. Приемы выразительности. Ч. 2. Ш ПГЭПЛ, вып. 49, М., 1974.

11. Ю.М.Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. – "Труды по знаковым системам". IУ, "Ученые записки ТГУ", вып. 236, Тарту, 1969, 206-238.

12. Jerzy Faryno. Wybrane zagadnienia poetyki Borisa Pasternaka. – "Slavia Orientalis", 3, 1970, r. XIX, 271-289.

13. Первые опыты Бориса Пастернака. Публикация Е.В.Пастернак. – "Труды по знаковым системам". IУ, Тарту, 1969, 239-281.

14. Ю.И.Левин. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. – В кн.: "Структурная типология языков". М., 1966, 199-215.

15. Б.Бухштаб. Русские поэты. Л., 1970, 76-160 (Фет).

16. Ю.К.Щеглов. К описанию структуры детективной новеллы.(в препринтах Международного симпозиума по семиотике, Варшава, 1968).

17. Ю.М.Лотман. О метаязыке типологических описаний культуры. – "Труды по знаковым системам", IУ, 460-477.

18. Ю.М.Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

19. Б.М.Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969.

20. Н.Ф.Автономова, М.Л.Гаспаров. Сонеты Шекспира – переводы Маршака. – "Вопросы литературы". 1969, № 2, 100-112.

21. А.К.Жолковский. Инварианты и структура поэтического текста (в настоящей публикации).

22. Б.Пастернак. Слепая красавица. – "Прозатор", 1959, № 10, стр. 47-75.

МЕСТО ОКНА КАК "ГОТОВОГО ПРЕДМЕТА" В ПМ П.
(тезисы)

1. Одна из основных тем поэзии П. – тема к о н т а к т а, соответствующая более общей идее единства мира и ценности человека, который предстает как равноправный партнер таких макрокосмических величин как небо, даль, вечность и т.п. Тема контакта реализуется на важнейших и наиболее конститутивных для поэзии П. уровнях: (1) на уровне изображаемых ситуаций – в виде тех или иных разновидностей контакта (см. п. 2); (2) на уровне "образности" – в виде типично "пастернаковских" метафор (Заносят яблоки адамовы Казненных замков очертанья), осуществляющих контакт между разными сферами жизни (в данном примере – между замками и человеком); (3) на фонетическом уровне – в виде типично "пастернаковского" приравнивания сопоставляемых слов в фонетическом отношении (незастекленный небосклон; И взамен камор – хоромы, И на чердаке – чертог; Пощадят ли площади меня...).

2. Ряд разновидностей ситуации контакта проходит через все стихотворения П.: конструкция "это то же, что то" (В доме смех и хозяйственный гомон. Тот же гомон и смех вдалеке), зацепление (Люди снова наденут пальто И заденут за поросли капель), оставление следа (Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз), озарение (Рампа яркая снизу Льет свой свет на подол), приникание (Она волной судьбы со дна Была к нему прибита), проникание (Перегородок тонкоребрость Пройду насквозь, пройду, как свет), заполнение выемки (Мосткам набивается в уши Клокастый и пильзенский дым), дарение (Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех других, Как бы им в даренье), родство (Сестра моя жизнь...) и некоторые другие.

3. Еще один из инвариантных мотивов, образующих ПМ П., – тема "высшей фазы", великолепия, максимальной вздыбленности, напряжения. Среди ее важнейших разновидностей – образы дрожи, трепета, колебания (Как то, что в астме кисея, Как то, что даже антресоль При виде плеч твоих трясло), слез (О боже, волнения

слезы Мешают мне видеть тебя; И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд), различных болезненных состояний, в частности, пота (И лес шелушится и каплями Роняет струящийся пот).

4. Переход от темы (или от ее более конкретных разновидностей, например, упомянутых разновидностей контакта) к реальному поэтическому тексту осуществляется путем применения приемов выразительности, среди которых важнейшим является прием СОВМЕЩЕНИЯ разных элементов, или функций (в частности, тем и разновидностей тем), в одной ситуации, картине, предмете. Особенно выигрышным является СОВМЕЩЕНИЕ в "готовом предмете", т.е. предмете, который уже заранее (так сказать, в "словаре действительности") обладает сразу всеми свойствами, подлежащими СОВМЕЩЕНИЮ в данном месте художественного текста (см. нашу статью Deux ex machina в "Трудах по знаковым системам", 3, Тарту, 1967). "Готовым предметом", совмещающим ряд перечисленных пастернаковских тем и их разновидностей, и является окно, встречающееся в стихах П. очень часто [в стихотворениях фигурируют окно, оконце, оконный переплет, оконный парапет, оконная амбразура, оконница, ряды окон, подоконник, фортка, форточка, форточные петельки, оконная рама, форточная рама, рамы фрамуг, ставни, оконные створы, створки, стекло, стекла, цветное стекло (т.е. витраж), стекла балконные, балкон, шлюзы жалюзи, портьера, занавеска, кисея, газ, гардина, холст маркизы, шторка (в вагоне), - всего порядка 100 раз]. Укажем, в каких аспектах и какими своими составными частями окно "работает" на упомянутые темы П.

5. Тема контакта. Окно - предмет, находящийся на границе внутреннего мира комнаты и внешнего пространства и совмещающий способность отделять одно от другого со способностью служить каналом связи между ними; отсюда роль окна в выражении темы контакта между микро- и макрокосмом (домом и внешним миром).

(I) Окно, оконный проем, форточка - это отверстие, через которое (изнутри наружу и снаружи внутрь) проникает воздух (Июль, домой сквозь окна нежий), звуки (Гул ворвался, как шомпол), предметы (В раскрытые окна на их рукоделье Садились, как голуби,

облака), люди (Разбив окно ударом каблука, Она перелетает в руки черни И на ее руках за облака). Обычно окно распахнуто, но в некоторых случаях – при искажении пастернаковской картины мира такими аномальными, с точки зрения этой картины, состояниями, как раздука, разрыв, смерть, – окно оказывается закрытым, а контакт – "отрицательным" (А в наши дни и воздух пахнет смертью; Открыть окно, что жилы отворить).

(2) Окно, оконное стекло – просвет, через который проникают зрительные впечатления (Зимний день в сквозном проеме Незадернутых гардин) и лучи света (... порыв зарниц не гаснущих Прибил к стене мне эту сцену); поскольку жилое помещение и пространство за окном – имеют каждое свой автономный режим освещения, окно делает возможным важное для Пастернака смешение света и тьмы (И хлынул к этажерке Сквозь шлюзы жалюзи; Войду, сниму пальто, опомнюсь, Огнями улиц озарюсь).

(3) Окно, подоконник (а также балкон)–принадлежащая одновременно внешнему миру и комнатному пространству часть жилого помещения, где могут располагаться цветы (И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распутье), свечи (И озаренный, как покойник, С окна слежаньем ночника), посуда с едой (На окна и балкон, Где жарились оладьи Смотрел весь южный склон В серебряном окладе), люди (Примостясь на твоем подоконнике, Смотрим вниз с твоего небоскреба).

(4) Оконные стекла и рамы – поверхность, допускающая п р и н и к а н и е, о з а р е н и е, о с т а в л е н и е с л е д а, то есть, объект, способный сам выступать в роли участника контакта; эти разновидности контакта возможны с каплями дождя и лучами света (И паволокой рамы серебря, Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября), ветвями, листьями (И цветущие кисти черемух Мыли листьями рамы фрамуг) и др.

(5) Пространство за окном часто выстраивается в маршрут через различные компоненты макрокосма с использованием дорожек и отверстий ("квази-окон") типа калиток (В трюмо испаряется чашка какао, Качается тюль, и – прямой Дорожкою в сад, в бурелом и хаос К качелям бежит трюмо... И к заднему плану, во мрак, за калитку, В степь, в запах сонных лекарств Струится дорожкой...), или проломов в ограде (Ход из сада в заборе проломан И теряется

в березняке). В соответствии с принципом взаимности контакта между микро- и макрокосмом маршрут может заканчиваться возвращением через окно внутрь комнаты (И в отсвете города клен Ответивший веткой корявой Больному прощальный поклон).

6. Тема великолепия, "в ы с ш е й ф а з ы". Окно, как и всякий другой предмет в мире П., может подвергаться доведению до крайней степени напряжения.

(1) Стекла, ставни и занавески способны дрожать, дребезжать и колыхаться (В доме хохот и стекла звенят; Всю ночь в окошко торкался И ставень дребезжал; И от ветра колышется На окне занавеска). При этом выражение темы в ы с ш е й ф а з ы часто совмещается, как это видно из примеров, с темой к о н т а к т а - дрожь и проч. возникает вследствие контакта с внешним миром (например, ветром).

(2) Стекла покрываются каплями дождя или осевшей влаги, что в сочетании с метафорическим одушевлением дает картину окна, которое бросает в слезы или в пот (Что слез по стеклам усыхало; Потели стекла двери на балкон; И когда кладут припарки, Плачут стекла первых рам).

7. Таким образом, окно - один из любимых "персонажей" пастернаковского мира, что позволяет говорить об "образе окна" у П. примерно в том же смысле, в каком говорят об "образе Гамлета" или "образе Татьяны".

8. Составление такого словаря языка поэта, в котором словам (= вещам) сопоставляются их толкования в терминах инвариантных функций, образующих данный поэтический мир, представляется одной из основных задач (и одновременно одним из методов) поэтики. На этом пути возможно сравнение словарей разных поэтов друг с другом и с толковыми словарями соответствующих естественных языков.

ИНВАРИАНТЫ И СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

> Множество встрепенувшихся и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались и соборне думали вслух... Заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой, ... казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды... Это ощущение повседневности, на каждом шагу наблюдаемой и в то же время становящейся историей, чувство вечности, сошедшей на землю и всюду попадающейся на глаза, это сказочное настроение ... я попытался передать в... книге лирики "Сестра моя жизнь".
>
> [1; 631]

0.0. Непосредственная задача настоящей статьи – обратить внимание на постоянные черты поэтической организации стихов Пастернака (далее – П.). Но поскольку наше описание существенно связано с используемым в нем метаязыком (а тот, в свою очередь, – с общими целями, в рамках которых мыслится данное и ему подобные описания), то имеет смысл начать с краткого разъяснения основных понятий этого метаязыка[1].

Смысловой инвариант художественного текста (или какого-то его фрагмента), т.е. всех его составных частей, компонентов его уровней и т.д. называется **т е м о й**; тема может состоять из множества тематических элементов, или компонентов, наиболее крупные из которых можно называть **п о д т е м а м и**. **С о о т в е т с т в и е** между темой и текстом представляется в виде **в ы в о д а**[2] **т е к с т а из т е м ы**, выполняемого на основе универсальных преобразований – **п р и е м о в в ы р а з и т е л ь н о с т и** (ПВ). ПВ – РАЗВЕРТЫВАНИЕ (или

---

[1] Более подробно см. [2] – [5].

[2] Следует сразу же категорически подчеркнуть, что здесь и далее речь идет о выводе (derivation) в смысле competence, а не в смысле performance (см. [6]), т.е. о способе фиксировать **л о г и к у с о о т в е т с т в и й м е ж д у т е к с т о м и н а л и ч н о й в н е м т е м о й**, но ни в коем случае не о **р е к о н с т р у к ц и и и с т о р и и с о з д а н и я т е к с т а из п е р в о н а ч а л ь н о г о з а м ы с л а**. Поэтому слова вывод, обработка, перевод, сначала, потом, это дает и т.п. должны пониматься в сугубо логическом, а не временном значении.

КОНКРЕТИЗАЦИЯ, КОНКР), УВЕЛИЧЕНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ (или ВАР), КОНТРАСТ, СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ), ПОДАЧА и некот. др., а также их комбинации – это способы варьирования темы, "отвечающие" за органичность и выразительность ее воплощения в тексте.

Для художественных текстов характерно проведение тем не только через предметную сферу (т.е. сферу "того, о чем говорится" в тексте), но и через орудийную сферу, сферу кода (т.е. "того, с помощью чего нечто говорится"). В поэзии к орудийной сфере относятся как общеязыковые средства (грамматика, фонетика, сочетаемость, ...), так и средства собственно поэтического языка (метр, тропы, поэтический синтаксис и т.д.)[3].

Смысловая инвариантность может устанавливаться и для множества текстов, например, для стихов (новелл, пьес и т.п.) одного автора. Общий смысловой инвариант (т.е. постоянная тема или группа тем) всех текстов одного автора и более частные инварианты (постоянные подтемы; постоянные разновидности постоянной темы, т.е. типичные результаты ее варьирования с помощью характерных для автора ПВ) образуют целую иерархию постоянных тематических величин, называемую поэтическим миром (ПМ) данного автора. Эту систему значений можно уподобить системе грамматических (т.е. обязательных к выражению) значений, специфической для каждого естественного языка. Всякая локальная тема (т.е. некоторое актуальное высказывание о предмете, событии или о внутреннем состоянии человека) должна, – для того чтобы предстать в типичном для данного автора свете, – быть изложена в

---

[3] О особой роли орудийной сферы в поэзии связаны: противопоставление поэтической и практической речи в учении формалистов, понятие установки на выражение в работах Пражского Лингвистического Кружка и понятие поэтической функции языка у Р.О.Якобсона [7]; об орудийной сфере см. также ниже п. 0.2.2.

терминах постоянных тем и их разновидностей, так сказать, "переведена" на язык его ПМ (как любая мысль, для того чтобы стать высказыванием на русском языке, должна быть оснащена значениями времени, числа, вида, наклонения и др., "переведена" на язык этих категорий).

Разновидности инвариантной темы обычно многообразны - в силу тенденции искусства к пронизыванию единым взглядом на мир самых разных аспектов и уровней текста как в предметной, так и в орудийной сферах (ПВ ВАР). В то же время даже небольшие фрагменты художественного текста, как правило, содержат целый ряд разновидностей, что соответствует тенденции искусства к емкости и компактности образа, к тому, чтобы каждая клеточка произведения была сколком всего ПМ (ПВ СОИМ).

0.I. Самый общий смысловой инвариант поэзии П. ≃ (0):

(0) чувство причастности человека в его сиюминутном существовании, и вообще всего малого и обычного, - к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия (ср. [1; 9-62], [2; 49-52], [8], [9; 217-219].

Условным сокращением (см. ниже Примечание) формулы (0) является (0′) ощущение единства и великолепия мира.

Этот инвариант может быть далее сведен к двум основным постоянным темам: теме "единства, контакта" и теме "великолепия, интенсивности", ослепительности бытия, - каждая из которых предстает обычно в виде риторической фигуры, состоящей из двух контрастирующих друг с другом подтем:

(I) Единство разного: мир един даже в своих самых разных и противоположных частях и проявлениях (подтемы (I′) "единство" и (I″) "разное"[4].

(2) Великолепие низкого: мир великолепен даже в самых обыденных, низких и отрицательных проявлениях (подтемы (2′) "великолепие" и (2″) "низкое".

---

[4] При первом упоминании инвариант получает одно или несколько названий (которые всегда пишутся в кавычках, если не образуют отдельной формулы, даваемой с красной строки) и порядковый номер в круглых скобках перед названием. При последующих упоминаниях номер ставится после или вместо названия или опускается. Нумерация - единая для инвариантов и примеров.

П р и м е ч а н и е. Сделаем существенную поправку к нашим формулировкам основных инвариантов П., которую желательно иметь в виду на протяжении всей статьи. Не говоря уже о том, что формулировка (0) неизбежно огрубляет пастернаковскую картину мира, ее дальнейшее сведение к формулам (0'), (1) и (2) происходит не без потерь (это относится в основном к теме (2)). Иначе говоря, понятие "великолепие", фигурирующее в (0') и (2), употреблено там не в своем обычном значении, а в качестве условного термина, смысл которого несколько отличается от значения соответствующего русского слова (такое отклонение – право любого из понятий нашего метаязыка, но практически имеет смысл оговорить только данное отклонение).

Следует помнить, что в нашем термине "великолепие" оказались спрессованными такие тематические компоненты, как: "чувство/ощущение причастности человека..., малого – к чуду... огромного...". Эти компоненты накладывают два существенных ограничения на способы КОНКРЕТИЗАЦИИ темы (2), т.е. на выбор ее более частных разновидностей.

1. Лирический герой П., так сказать, п р е к л о н я е т с я п е р е д б ы т и е м, т.е. он скорее пассивен, неагрессивен, настроен на восприятие, вчувствование, наблюдение, подслушивание происходящего, а не на вторжение в мир, стремление к его переделке, самоутверждение в нем и т.п. Поэтому, хотя такие действия часто изображаются у П. в качестве естественных разновидностей темы "великолепия, интенсивности", их носителем не бывает "я" поэта, для которого по линии "интенсивности" характерны, напротив, всякого рода ситуации типа "выше сил", "самоотдача", "слезы", "я побежден" и т.п. [Многочисленны прямые свидетельства П. о понимании им поэзии как органа восприятия ("губки"), а не воздействия, о сознательном отталкивании от футуристической установки на "утверждение себя силой в общественном сознании"([1; 88], [16], [11; 229-230])].

2. "П р е к л о н е н и е – перед ... ч у д о м б ы т и я" означает, в частности, восхищение всякими явлениями, выходящими за рамки меры, закона, порядка, всего предсказуемого, нормального, "правильного". Это сказывается в таких характерных для П. разновидностях темы великолепия, как "чудо", "импровизационность", "опрокинутость", "хаос", "через край", "преступно-сильные чувства", "каламбурное присутствие нематериального в материальном" и т.п. (см. ниже формулы (7), (49), (96), (127), (131), (136), (148), (151), (152), (175а))[5].

---

[5] Приведем красноречивую в интересующем нас здесь отношении автохарактеристику П. (кстати, изобилующую прямыми формулировками инвариантных разновидностей его тем):

"... Само существование более самобытно, необыкновенно и более необъяснимо, чем какие-нибудь отдельные удивительные случаи или факты. Меня привлекала необычность обычного... Наивысшее удовлетворение получается в том случае, когда удается ухватить смысл или вкус реальности, когда удается передать самую атмосферу бытия, то охватывающее целое, то полное окружение и обрамление, в которое погружены, в котором плавают все описанные предметы. ... Если бы мне понадобилось нарисовать широкую картину живой действительности, я бы не мог достаточно сильно передать..., под-

0.I.I. Тема "единство разного" (сокр. тема единства; "единство").

0.I.I.I. Подтема "разное" выступает в виде характерных для текстов П. па противоположностей (или пар партнеров): (3) "человек/природа"; (4) "дом/внешний мир"; (5) "земля/небо"; (6) "настоящее время/иное время (прошлое, будущее, вечность)"; (7) "материальное/нематериальное"; (8) "малое/большое"; (9) "свет/тьма", (I0) "звук/тишина"; (II) "близкое/далекое"; и нек. др.

0.I.I.2. Подтема "единство, контакт" (сокр. тема контакта, "контакт") предстает в виде конкретных способов, или разновидностей, контакта между партнерами.

Для предметной сферы у П. это:

в физическом пространстве - (I2) "соседство"; (I3) "касание"; (I4) "зацепление"; (I5) "оставление следа"; (I6) "проекция (тень, отражение)"; (I7) "устремленность"; (I8) "посылание"; (I9) "проникание"; (20) "стирание границы"; (2I) "вбирание"; (22) "смешение";

в пространстве восприятий и эмоций - (23) "видение"; (24) "слышание"; (25) "обдумывание"; (26) "понимание"; (27) "любовь";

в логическом пространстве - (28) "сходство"; (29) "тождество";

в социальном пространстве - (30) "встреча"; (3I) "знакомство"; (32) "родство";

смешанные - (33) "любовные ласки"; (34) "свидание"; (35) "обмен"; (36) "дарение"; (37) "разговор"; (38) "признание в любви"; (39) "переписка".

черкивая закрепленную статичность судьбы ('дуаVКЭ), непреложность естественных законов, принятую обязательность моральных закономерностей... Я бы мог утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развевает и хлещет какой-то нематериальный, неизвестный и непознаваемый ветер... Это мое представление целого, реальности как таковой, ощущалось как дошедшее до меня послание, как внезапное и неожиданное появление, приветствуемое прибытие..." [I8].

В о р у д и й н о й с ф е р е : (40) фонетическое сходство разных слов; (41) лексическое сходство слов (вплоть до игры слов, каламбуров); (42) сходство их сочетаемости; (43) конструкция однородные члены; (44) синтаксическая неоднозначность фраз (как бы смешивающая разные ситуации) ", last but not least ", (45) метафора, или сдвиг, в частности, подмена (см. [8; 226]) сочетаемости (готовая фигура поэтического языка, приравнивающая значения разных слов).

0.I.I.3. Разновидности контакта и пары партнеров взаимно независимы: члены любой пары могут оказаться у П. участниками почти любой разновидности контакта. Некоторые и н в а р и а н т н ы е с и т у а ц и и , образуемые СОВМЕЩЕНИЯМИ вида "определенная пара партнеров + определенная разновидность контакта" (т.е. разновидности темы (I) в целом), реализуются у П. и н в а р и а н т н ы м и п р е д м е т а м и . Так,

(46) зеркало вод = "земля/небо" (5) + "отражение" (I6);

(47) окно[6] = "дом/внешний мир" (4) + "проникание" (I9) [или "касание" (I3), "оставление следа" (I5), "видение" (23), ...];

(48) даты в календаре природы и общества (времена года, праздники) и т.д. = "настоящее/иное время" (6) + "тождество" (29).

0.I.2. Тема "великолепие низкого" (сокр. тема великолепия, "великолепие") (см. также [4; 29]).

0.I.2.I. Разновидности подтемы "великолепие, интенсивность" (сокр. -"интенсивность") конкретизируют идею "интенсивно, максимально, очень" на материале различных участков двух основных сфер - предметной и орудийной.

Для п р е д м е т н о й с ф е р ы это:

в п р о с т р а н с т в е а б с т р а к т н о - л о г и ч е с к и х к а т е г о р и й (типа нормы, числа, истины и т.п.) - (49) "исключительность (первое, лучшее, образцовое, эталон, редкое, самое, вплоть до чудесного)"; (50) "схождение полюсов" (света и тьмы, добра и зла, ...)[7]; (5I) "обилие (много;

---

[6] О месте окна в ПМ П. см. [2; 49-52], [I7].

[7] "Схождение полюсов" (50) берется здесь по свойству "поразительность, парадоксальность", развертывающему тему великолепия. Одновременное соответствие мотива (50) теме контакта (по свойству "схождение") делает его одним из типовых СОВМЕЩЕНИЙ обеих тем, см. (I00) в п. 0.I.3.

куча)"; (52) "полнота (все, всё, до самого Х-а)"; (53) "чрезмерность"; (54) "подлинность" ("самая суть");

во временно́м пространстве – (55) "мгновенность"; (56) "вечность";

в физическо́ пространстве – (57) "большой размер"; (58) "большая сила, энергия"; (59) "быстрое движение"; (60) "дрожь (интенсивное колебание или проявление чувства)"; (6I) "резкая перемена, преображение"; (62) "рчрастание (подъем, вздыхание)"; (63) "яркий свет"; (64) "тьма"; (65) "высокая температура (жара, кипение, горение, плавление)"; (66) "шум, гром"; (67) "тишина";

в пространстве ощущений и эмоций – (68) "сильные переживания и ощущения"; (69) "одаренность, величие"; (70) "вдохновение"; (7I) "сновидения"; (72) "пробуждение"; (73) "экстремальные состояния" органов чувств и частей тела (вытаращенные глаза, заломленные шеи, задыхание и т.п.) и некот. др. .

В орудийной сфере – (74) длинные перечисления; (75) плюрализующие повторения одного слова (губы и губы; залы, залы, залы); (76) пристрастие к множественному числу, в частности, (76') от singularia tantum (громáх... отчизн; непогоды)[8]; (77) восклицания; (78) синтаксическая затрудненность; (79) экзотическая лексика; (80) гиперболы; (8I) композиционные переломы и взлеты.

0.I.2.2. Подтема "низкое" представлена в предметной сфере такими разновидностями, как (82) "мелкое, малое"; (83) "рядовое (быт, затрапезное, грязь)"; (84) "внешнее (игра, притворство)"; (85) "болезнь, боль"; (86) "бессилие"; (87) "преступление" и другие отрицательные состояния ((88) "опрокинутость"; (89) "разрушение"; (90) "беспорядок" и др.), а в орудийной сфере, например, – (9I) пристрастие к бытовой лексике и вообще к разговорности, к просторечным оборотам.

0.I.2.3. Типовыми СОЧЕТАНИЯМИ разновидностей подтем "интенсивность" и "низкое" (т.е. типовыми разновидностями темы

[8] Это множественное, выходящее за рамки грамматических норм, – орудийный эквивалент "чрезмерности" (53).

(2) в целом) являются такие инвариантные ситуации, как

(92) игра всерьез = "внешнее" (84) + "подлинность" (54);

(93) импровизационность = исключительность (49) первого попавшегося рядового (83);

(94) великолепие выше сил = "великолепие" (2′) "бессилия" (86);

(95) болезненное напряжение (кровь, пот, слезы, ...) = "болезнь" (85) + "экстремальное состояние" (73);

(96) преступно (87) сильные чувства (68);

(96′) сильные негативные переживания и чувства;

(97) негативная (88-90) энергия (58) (разрушительные, опрокидывающие, хаотические процессы);

(98) разговорные штампы (9I) со значением интенсивности (2′) (лексическая функция Magn – взасос, хуже горькой редьки и т.п.);

(99) экзотическая лексика (79) с бытовым значением (83) (муслин, маркиза, ...)

и нек. др.

0.I.3. Мы перечислили характерные для П. инварианты, являющиеся результатом ПРОВЕДЕНИЯ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ двух его самых общих инвариантов – темы единства и темы великолепия. Столь же общим принципом, как ПРОВЕДЕНИЕ ИХ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, является и установка на СОВМЕЩЕНИЕ этих тем (см. 0.0.).

На самом абстрактном уровне (уровне тем (I) и (2) и их подтем) таким СОВМ является, например, контакт внутри большинства типичных вышеперечисленных пар партнеров, так как это

(I00) контакт (I′) очень (2′) разного (I″) (≈ "схождение противоположностей" (50));

другое типовое СОВМЕЩЕНИЕ –

(I0I) очень интенсивный (2′) контакт (I′), например, (I02) "пригвождение"; (I03) "натыкание"; (I04) "окутывание, окунание"; (I05) "мистическое понимание (предвосхищение)"; (I06) "самоотдача".

На несколько более конкретном уровне это СОВМ тех или иных разновидностей двух тем. В предметной сфере –

(I07) проникание (I9), приводящее к дрожи (60);

(I08) оставление следа (I5) в виде грязи (83), пачкание;

(I09) стирание границы (20) или смешение (22), приводящее к хаосу (97);

(II0) зацепление (I4), вызывающее боль (85);

(III) прикасание (I3), приводящее к разрушению (97);

в о р у д и й н о й с ф е р е , например,
(II2) множество разных (I″) партнеров, образующих длинное перечисление (74), т.е. цепочку однородных членов (43).

Следующим по степени конкретности является уровень индивидуальных ситуаций, складывающихся в реальных текстах П.[9], к которым мы теперь обратимся.

0.2.I. Мы рассмотрим ряд фрагментов (размером от одной строки до нескольких строф), начиная каждый раз с формулировки локальной темы и обращая затем внимание на использованные при ее разработке инварианты, на специфические способы их СОВМЕЩЕНИЯ с локальной темой и друг с другом, а в ряде случаев (см. пп. II-I3) - на специфические способы КОНКРЕТИЗАЦИИ тематических элементов в орудийной сфере (см. также [I0]). Утверждения о присутствии инвариантов будут иллюстрироваться сходными примерами из других стихов П., что позволит придать наглядность (а) самим этим утверждениям; (б) намеченной нами схеме ПМ П.; (в) тому общему тезису, что инварианты - не что иное, как способ констатации соответствий между реальными текстами (см. об этом [2; 8 сл.]). Чтобы инвариантность структуры текстов прослеживалась с полной четкостью, примеры описываются и с к л ю ч и т е л ь н о н а я з ы к е и н в а р и а н т о в. Более подробно разбираются первые три примера, затем темп изложения ускоряется. Многие аспекты изложения мы вообще опускаем, сосредоточиваясь на самом важном и интересном.

0.2.2.0. В связи с особым вниманием, уделяемым в пп. II-I3 КОНКРЕТИЗАЦИИ тем в орудийной сфере, напомним о ее существенных отличиях от предметной КОНКРЕТИЗАЦИИ.

0.2.2.I. Поскольку в практической речи орудийная сфера, сфера означающего, связана с содержанием сообщения лишь условно-символически, постольку, как будто бы, орудийное РАЗВЕРТЫВАНИЕ тем должно быть менее убедительным (важно что говорится, а не как). Но этот "минус" компенсируется безусловностью, непосредственно-физической очевидностью существования означающего. Действи-

[9] Причем не только в стихах, но и в прозе, ср. эпиграф к нашей статье, совмещающий многие разновидности обеих тем в единой картине - творческом автопортрете П.; ср. [I5; 2I,22].

тельно, если план содержания в языке лишь у с л о в н о о б о з н а ч а е т с я, то план выражения (орудийная сфера) – это то, с чем реально имеет дело слушающий, и в этом смысле с у щ е с т в у е т б е з у с л о в н о. Поэтому, когда в поэтической речи тема проецируется в орудийную сферу, ее убедительность, связь с реальностью, не падает, а повышается. Способствует этому и то, с чего мы начали: безразличие (в практической речи) к тому, к а к нечто сообщается, имеет своей оборотной стороной глубоко укоренившееся невнимание носителя языка к означающему. Поэтому, когда в поэтической речи означающее оказывается КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ темы, оно внушает ее незаметно, подспудно, бесконтрольно, чем опять-таки повышается убедительность этой КОНКР.

0.2.2.2. Поскольку ситуации, складывающиеся из элементов орудийной сферы, очень далеки от предметных тем и ситуаций, постольку соответствие между теми и другими может устанавливаться лишь на достаточно абстрактном уровне. В результате средствами орудийной сферы может создаваться, казалось бы, лишь очень неточный, о б е д н е н н ы й портрет развертываемой темы. Однако в контексте предметного РАЗВЕРТЫВАНИЯ той же темы он получает б о л е е б о г а т у ю интерпретацию (см. [4; 58 сл.]).

I. Первый пример.

(II3) ... я зайду к вам в антракте И смешаюсь и слов не найду ... Я скажу, что от этих ужимок Еле цел я остался внизу, Что пакет разъязался и вымок... Что от чувств на земле нет отбою. Что в руках моих плеск из бюве, Что из этих признаний – любое Вам обоим, а лучшее – ей. Я люблю ваш несладный развалец, жадной проседи взбитую прядь. Если даже вы в это выгрались, Ваша правда, так надо играть. Так играл пред землей молодою Одаренный один режиссер, Что носился как дух над водою И ребро сокрушенное тер. И протискавшись в мир из-за дисков Наобум размещенных светил, За дрожащую руку артистку На дебют роковой выводил. Той же пьесою неповторимой, Точно запахом краски дыша, Вы всего себя стерли для грима, Имя этому гриму – душа ["Мейерхольдам", 1928 г.; 202][10].

[10] Цитаты приводятся по [I]; в квадратных скобках после цитат указываются только номера страниц.

Стихотворение (приведенное почти полностью - пропущено около 10 строк, в основном, начальных), обращено к В.Э.Мейерхольду и его жене З.Н.Райх - приме его театра. Текст густо насыщен инвариантами П., за вычетом которых остается примерно следующая локальная тема:

(114) размышления об искусстве в форме послания друзьям - режиссеру и актрисе - с комплиментами по поводу удачного спектакля и набросками их портрета на фоне зала, театральной уборной, артистического беспорядка - и т.п [11].

Смысловая структура текста (113) может быть описана как перевод локальной темы (114) на язык ПМ П. В первом приближении этот перевод определяется следующими "узловыми" решениями: искусство (в частности, театральное) трактуется в терминах инвариантных ситуаций "игра всерьез" (92), "самоотдача" (106), (115) "сходство с великими прототипами", "великолепие выше сил" (94).

1.1. Ситуация "игра всерьез" - типовое СОВМЕЩЕНИЕ мотивов "подлинное (суть)" и "внешнее" в духе формулы (2) "великолепие низкого"[12]. Часто, но не обязательно, она связывается с размышлениями об искусстве, ср.:

(117) = (92а) Сколько надо отваги, Чтоб играть на века, Как играют овраги, Как играет река... [477]; Ты так играла эту роль Я забывал, что сам - суфлер! [119]; О, верь игре моей, и верь... [129]; Он в глине поселен, Чтоб в тысяче градаций Из каменных пелен Все явственней рождаться [394].

Уместность мотива "игра всерьез" в разработке локальной темы (114) связана с тем, что в (114) речь идет об искусстве

---

[11] Форма записи тем, в частности локальных, пока что не разработана. Стоит обратить внимание, что формулировка (114) включает ряд характерных компонентов разной природы и степени общности: 1) одну из "вечных тем поэзии (определение искусства); 2) один из распространенных жанров (дружеское послание) с элементами другого (портрет исторического лица, артиста); 3) индивидуальные приметы данных лиц, места, момента, ситуации (комплиментарный тон; зал; аплодисменты; артистический беспорядок и т.п.).

[12] Иногда элемент "внешнее, неподлинное" (84) в мотиве (116) "игра" у П. отсутствует; тогда (116) является КОНКР только подтемы "интенсивность" (2'), ср.: Достигнутого торжества игра и мука [447], где "низкое, неподлинное" не присутствует даже в качестве отрицаемого , преодолеваемого начала.

театра, актерской и г р ы . Этот мотив, построенный на отказной[13] риторике обнаружения в "игре" "подлинности", и становится основой пастернаковского поворота темы (114).

Мотив "подлинность, всерьез" конкретизируется в нескольких планах - мифологическом, социально-эмоциональном и личном, - для чего привлекается ряд других инвариантов.

1.2. В м и ф о л о г и ч е с к о м плане мотив "подлинности" и - шире - "великолепия" искусства Мейерхольдов развертывается с помощью инвариантной ситуации (115) "сходство с великими прототипами", совмещающей одновременно контакт "малого, рядового" с "большим, исключительным" и контакт "настоящего, временного" с "прошлым, самым первым и вечным", ср.:

(118) = (115а) Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит, Когда, когда не: - В Начале Плыл Плач Комариный. Ползли Мураши, Волчцы по Чулкам Торчали? ... Вся степь - как до грехопаденья... ["Степь", 135]; ... и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе - На пире Платона во время чумы [355]; Весенний день тридцатого апреля... Как были до него березы Троицы И, как до них, огни панатеней [376]; Надо, чтоб елкою святочной Вечность средь комнаты стала [435].

Как и в стихотворении "Степь", в (113) локальная ситуация возводится к акту сотворения мира - намечается сравнение (119) "режиссер - Творец".

1.3. В социальном и эмоциональном плане "подлинность" и "великолепие" искусства развертываются в ситуацию:

(120) нет сил справиться с сильными впечатлениями (от спектакля),

основными компонентами которой являются мотивы "сильные переживания" (68) и "великолепие выше сил" (94). Последний представлен своей основной разновидностью - (94') "нет сил" (другую разновидность - (94") см. в п. 1.7.).

(121) = (94'а) Примеры ситуации "нет сил" (иногда - в СОВМ с (68)): Нет сил никаких у вечерних стрижей Сдержать голубую прохладу. Она прорвалась... // ... И льется, и нет нею сладу [91]; Признать, что мне невмоготу Мириться с тем, что есть апрель [87]; Им, как и мне, невмочь с весной свыкнуться [189]; Устает кустарник охать [93]; Пил, как птицы. Тянул до потери сознанья [198]; Рояль дрожащий пену с губ оближет. Тебя сорвет, подкосит этот бред [176];

---

[13] ОТКАЗ - ПОДАЧА Х-а после АнтиХ-а (см. [5]); термин заимствован у В.Э.Мейерхольда.

Не свесть концов и не поднять руки [147]; Великолепие выше сил Туши и сепии и белил... [402]; О боже, волнения слезы Мешают мне видеть тебя [468]; Шарю и не нахожу сандалий, Ничего не вижу из-за слез... ["Магдалина"]; И шальной, перевелору ерша, В замешательстве смысл темня, Ошарашит тебя... [189].

Ситуация (I20) представляет не только тему великолепия, но и тему единства, поскольку "впечатления, переживания" могут рассматриваться как частный случай контакта в пространстве восприятий и эмоций (см. п. 0.I.I.2; другие аналогичные СОВМ двух тем см. в п. 0.I.3). С точки зрения локальной ситуации такое СОВМ мотивируется тем, что в социально-эмоциональном плане в (II4) речь, естественно, идет о воздействии театрального искусства на зрителя. Еще одна социальная разновидность контакта, которая привлекается для разработки темы (II4) - "встреча" (30) (см. ниже о "свидании" автора-зрителя с Мейерхольдами).

I.4. В плане личной подоплеки творчества его "подлинность" (разновидность "интенсивности") конкретизируется как

(I22) = (I06а) самоотдача [="дарение (36) всего (52) себя"]; ср.: Цель творчества - самоотдача... [448]; Жизнь ведь тоже только миг, Только растворенье Нас самих во всех и других Как бы им в даренье [435]; Жить и сгорать у всех в обычае, Но жизнь тогда лишь обессмертишь, Когда ей к свету и величию Своею жертвой путь прочертишь [417]; Он должен сгинуть задарма и дать всей нитке размотаться ["Бальзак", 205]; Не читки требует с актера, А полной гибели всерьез [371].

В контексте локальной темы (II4) "самоотдача" естественно мотивируется спецификой искусства режиссера, который, как известно, "умирает в актере".

В результате СОВМЕЩЕНИЯ с четырьмя перечисленными инвариантными мотивами тема (II4) принимает "пастернаковский" вид:

(I23) = (II4) + Вы играете, но, как во всяком подлинном искусстве, это игра всерьез, с полной самоотдачей, тем более, что, как режиссер, вы всего себя отдаете актерам. Ваше искусство подобно сотворению мира, а его воздействие великолепно настолько, что у зрителя, который с ним встречается, нет сил справиться со своими впечатлениями.

Дальнейшее движение к тексту (II3) связано с обогащением формулировки (I23) все новыми и новыми инвариантами П. Отметим наиболее интересные из соответствующих решений.

I.5. Мотив духовной "самоотдачи" получает в качестве своего коррелята в физическом пространстве (ПВ ВАР) инвариантный

мотив "оставление следа" (I5), ср.:

(I24) = (I5а) И воск слезами с ночника На платье капал [440]; Загаром крылся виноград [166]; Песок кругом заляпан Сырыми поцелуями медуз [162]; Как мазь, густая синега Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава [396]; Когда порыв зарниц негаснущих Прибил к стене мне эту сцену [195]; И пожар заката не остыл, Как его тогда : стене Манежа Вечер смерти наспех пригвоздил [430].

Далее мотивы "самоотдача" и "оставление следа" трактуются как "разные" (I") партнеры типа "нематериальное/материальное" (8) и вступают в контакт типа "сходство" (28), который реализуется с помощью метафоры (45). Кстати, из примера (I24) (как и из многих других) видно, что для П. характерно метафорическое приравнивание "нематериального" (синевы; поцелуев; сцены) "материальному" (мази:медузам; чему-то, что можно прибивать к стене). Характерна и такая вдвойне пронизанная контактами ситуация, когда

(I25) партнерами по контакту являются сами разновидности контакта; ср. метафоры "проекция" – "зацепление" (пригвождение теней, отсветов); "проекция" – "оставление следа" (пачкание зайчиками) и "оставление следа" – "любовные ласки" (пачкание поцелуями) в (I24) или "прикасание" – "любовные ласки" в (I25а).

(I25а) Ивы нависли, ледуют в ключицы [123]; ... туман Густые целовал ресницы... [163].

В нашем примере РАЗВЕРТЫВАНИЕ метафоры "самоотдача" – "оставление следа" предполагает выбор (а) той материальной субстанции, которая оставляет след, и (б) той духовной субстанции, которая ей метафорически приравнивается. На роль первой из них в контексте темы (I23), связанной с театром, напрашивается грим. Это тем более удобно, что грим может одновременно быть использован и для КОНКРЕТИЗАЦИИ тематического элемента "игра, притворство, внешнее" (II6) = (84'), входящего в мотив "игра всерьез" (92): грим – род маски, орудие "притворства". Тогда на роль искомой духовной субстанции естественно выбрать предмет, совмещающий элементы "весь, свое, сам" (52) (по линии "самоотдачи") и "подлинное, внутреннее, суть" (54) (по линии "всерьез"). Этим предметом становится душа, тем более что метафоры типа душа – грим вполне в духе П. (ср. хорал – слон (и Самсон) в (I45); вечность – елка в (II8), жизнь – книга на

полке в (143)). Такова смысловая структура, или "подстрочник", финальных стихов:

(126) Вы всего себя стерли для грима. Имя этому гриму - душа [202] ≃ (123) + ваша индивидуальность, душа полностью вкладывается в искусство, в игру актеров, как бы намазываясь на них, подобно гриму.

1.6. Сравнение "режиссер - Творец" (119) вносит в разрабатываемую тему новый круг локальных мотивов - библейский. В нем выявляются черты, которые, с одной стороны, находят себе параллель в режиссерском искусстве вообще и в творчестве и личности Мейерхольда в частности, а с другой - допускают подведение под те или иные инварианты П. Развертываясь, сравнение (119) формирует метафорические пары: Мейерхольд - Творец, Райх - Ева, театр - сотворяемый мир, осветительная аппаратура - светила. Затем сюда "вчитываются" мотивы П., например, "импровизационность" (93), входящая в представления П. о творчестве и вообще о счастливо-спонтанных поступках, совершаемых под действием страсти, момента и т.п., ср.:

(127) = (93а) И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд [65]; Ты создана как бы вчерне, Как строчка из другого цикла, Как будто не шутя во сне Из моего ребра возникла [449]; О свойствах страсти... нечаянностях впопыхах... [446]; В окно врывалась повесть бури. Раскрыл, как был, - полуодет [105]; Впотьмах, моментально опомнясь, без мелящего Раздумья, решила, что все перепашет [175]; Незваная, она внесла, во-первых, Во все, что сталось, вкус больших начал. Я их не выбирал [371]; И, едва поводья тронув, Порывать наугад... ["Художник", 385]; Нет в смерти у вдохновенья. Болото, Земля ли, иль море, иль лужа, - Мне здесь сновиденье явилось, и счеты Свожу с ним сейчас же и тут же [79]; ср. также (139).

К "импровизационности" естественно примыкает другая инвариантная ситуация - "негативная энергия, хаос" (97), мотивированная в библейском плане первозданным хаосом, а в театральном - артистическим беспорядком (см. (114)). "Хаос", далее, влечет за собой инвариантную ситуацию

(128) уплотненность, теснота, - типовое СОВМ тем (1) и (2) (ср. п. 0.1.3) [≃ "обилие" (51) + "полнота" (52) + "зацепление" (14)], ср. Все идут вереницей, Как сквозь строй алебард, Торопясь протесниться на "Марию Стюарт" [475]; Кура ползет атакой газовою К Арагве, сдавленной горами... Существованья ткань сквозная [370]; Туман отовсюду нас морем обстиг, В волчцах волочась за чулками... Колеблет, относит, толкает [134]; Любить - идти... Пить

с веток, бьющих по лицу [152]; Лосиха ест лесной подсед... Задевши за ее хребет, болтается на ветке желудь [453]; Блуждают, сбившись в кучу, Небесные тела [463]; Он проскользнул неуследимо Сквозь строй препятствий и подмог [243].

"Импровизационность", "хаос" и "теснота" – важнейшие из инвариантов, формирующих подстрочник стихов: Я люблю ваш нескладный развалец, Жадной проседи взбитую прядь... И протискавшись в мир из-за дисков Наобум размещенных светил... на основе сравнения (119)[14].

Из других инвариантных деталей двуплановой ситуации рождение спектакля – сотворение мира отметим: "быстрое движение" и "соседство" (носился... над водою)[15]; "дрожь" и "сильные переживания" (за дрожащую руку...), в том числе "негативные" (96) (роковой); "встреча", "знакомство" (играл пред землей...; за... руку... на дебют... выводил)[16]; "самое первое" (пред

---

[14] Мы не рассматриваем мотивировок, позволяющих ввести в подстрочник "преступно сильное чувство" (96) жадности [жадность к творчеству + жадный жест руки, поправляющей волосы? седина, жадно захватывающая всю шевелюру (подсказано В.Д.Левиным)?].

[15] Характерная ситуация (129) "дыхание над землей/водой", ср. (129а) Лицо лазури пышет над лицом Недышащей любимицы реки [147]; Их всех поработила высь, На них дохнувшая, как юность [94].

"Носился" – по-видимому, игра слов (41) (типа отмечаемой ниже в связи с сокрушенным ребром, см. сн. 17, формулы (131а,б)):

(130) режиссер носился (= метался) по сцене подобно тому, как дух носился над водами (библ.)

а не просто метафора, основанная на "сходстве" по быстроте движения.

[16] Вообще, репертуар использованных здесь социальных (и смешанных с ними) разновидностей контакта между четырьмя партнерами (режиссером, актрисой, зрительным залом, автором стихотворения) довольно богат: режиссер берет актрису за руку, выводит ее к зрителям, автор от имени зрителей является с ответным визитом, неся в руках подарок (пакет) и аплодисменты зала, произносит свои признания ("ласки", "знакомство", "встреча", "свидание", "разговор", "признание", "дарение"). Ср. ниже п. 1.7.

землей молодою; дебют); "разрушение" (и ребро сокрушенное тер[17]); "талант" (одаренный...); "тождество" (той же пьесою...); "исключительность" (пьесою неповторимой)[18]; "сильные ощущения" (запахом краски дыша).

I.7. Лейтмотив первой части отрывка – от слов я зайду... до я люблю... – сила переживаний автора-зрителя, вызванная игрой Мейерхольдов (см. конец формулы (123)). Контакт автора-зрителя с артистами принимает вид чуть ли не "любовного свидания" (34) [я зайду...; пакет (подарок? – тогда "дарение" (36)); я люблю...; из этих признаний...]. "Признание в любви" (38) возгоняется до максимума при помощи разновидностей "всё" (52) (любое, обоим) и "са́мое" (49) (лучшее); "любовь" и "сильные переживания" – при помощи разновидности "великолепие выше сил" (94), реализованной более частными мотивами "нет сил, нехватка сил" (121) (нет отбою, смешаюсь, не найду, ср. мешают видеть, нет сладу, невмоготу, не нахожу и т.п. в (94′а)) и (133) "еле хватает сил" (еле цел...), ср.:

(133) = (94″а) Дик прием был, дик приход, Еле ноги доволок [139]; Захваченный примеркой ожерелья, Он еле управляется с зарей [376]: ... Закусивши, как муку, и еле дыша [130].

---

17 Сокрушенное – по-видимому, игра слов (41): помимо прямого физического смысла – "сломанное (ребро Адама)", в подтексте дан и духовный = "Мейерхольд = Бог (= Адам?) сокрушенно тер (свое?) сломанное ребро". Тогда здесь, наряду с "разрушением", представлено еще одно "отрицательное состояние" – "сильное негативное переживание" (96′). Конструкция (131)

(131) каламбурное добавление к очевидной физической ситуации некоторой довольно проблематичной эмоциональной нагрузки

встречается у П. часто – в виде явных метафор типа (131а) или завуалированных типа (131б).

(131а) Ветер дрожал за целость Вывесок, блях, скоб [82]; И когда кладут припарки, Плачут стекла первых рам [412] [от оседающего пара и одновременно от жалости к раненым]; И в горечи, спорящей с горечью моря ["Чудо"].

(131б) Средь зарослей стоит лосиха. Пред ней деревья в столбняке. Вот отчего в лесу так тихо [453]; Зачем же плачет даль в тумане и горько пахнет перегной? [445]; На мессе с со сводов посыпалась стенопись, Потрясшись игрой на губах Себастьян [175].

18 Той же пьесою неповторимой – характерный для П. оксюморон, построенный на СОВМ "исключительности" со "сходством", а иногда и "обилием", ср.:

Ситуация "выше сил" (94) проецируется и в сферу предметных аксессуаров (пакет) в виде "разрушения" (97') (пакет развязался и вымок)[19]. Внутренняя контрастность всех этих мотивов ("великолепие низкого, негативного") вторит отказной риторике "игры всерьез" (которая, кстати, дополнительно конкретизирована тем, что игра названа ужимками ("низкое"), но такими, что от них остаешься еле цел ("великолепие")).

I.8. Последний эффект, на котором мы остановимся, – ситуация (I35) ... в руках моих плеск из фойе, характерная для П. в ряде отношений. "Сильные переживания" зрителей и "гром" аплодисментов зала как бы в руках доносятся автором до Мейерхольдов. При этом: (а) руки каламбурно (4I) выступают сразу в двух значениях ("то, чем хлопают" и "то, в чем носят"); (б) звук и смысл аплодисментов ("нематериальное") метафорически (45) превращаются в "материальное" тело (7), подлежащее помещению в контейнер, переноске и т.п.[20]; (в) происходит

(I37) "втягивание" в контакт дополнительных партнеров : к контакту между автором и Мейерхольдами, которых он посещает в артистической, присоединяется вся публика (фойе).

Ср. чистые примеры такого незаконного "втягивания" в

(I32) Это поистине новое чудо. Это, как прежде, снова весна [406]; На протяженьи многих зим Я помню дни солнцеворота, И каждый был неповторим И повторялся вновь без счета. И целая их череда Составилась мало-помалу – Тех дней единственных, ... [487–488].

19 Не исключено, что вымок – от слез автора, ср.:

(I34) И вымокну раньше, чем выплачусь, я [357]; Я смок до нитки от напасти [72]; Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил лак экипажей... ["Весенний дождь"; 123]; От него мокра подушка. Он зарыл в нее рыданья [I33]; ... подушку мокрую... Я вспомнил, по какому случаю Слегка увлажнена подушка ["Август"] [(95′) "слезы" – одно из "болезненных напряжений" (95)].

Но, может быть, – просто от растаявшего снега (ср. вьюга, мушки, зима за окном в начале стихотворения).

20 Другие примеры такого СОВМ инвариантов (45) и (7) см. в

(I36) Окно, пюпитр и, как овраги эхом, – Полны ковры всем игранным [358]; ... его рукой... Почерпнут за окном покой у птиц, у крыш, как у философов [I72]; Он слово почерпнет Из этого ущелья [394].

(137а) ... Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника [106]; бывало, раздвинется запад... И примется хлопьями цапать...[70]; Крыльцо б коснулось сонной ветвью их [176], – к контактам между сиренью и подоконником, хлопьями и автором, веткой и ими (плечами героини) "примазываются" соответственно абрис ледника, запад, крыльцо.

СОВМЕЩЕНИЕ свойств ситуаций (136), (137) и (41), подобное представленному в строчке что в руках моих плеск из фойе, можно видеть, например, в

(138) ... Тот, кто хоть раз с их [сирен] чашечек коленных Пил бившийся, как об лед, отблеск звезд [162],

где, в частности, (а) использована игра слов: чашечки коленные – чашечки для питья (ср. в (135) руки); (б) "нематериальный отблеск звезд пьется" (в(135) "плеск приносится"); (в) в одной точке встречаются (правда, без "втягивания") звезды, их отражения, волны, колена сирен и губы поэта (подобно тому, как в (135) – зал с его аплодисментами, руки поэта и адресаты стихотворения).

Такова, в основных чертах, смысловая структура текста (113) – фрагмента из стихотворения "Мейерхольдам".

2. Второй пример.

(139) Смоковница высилась невдалеке, Совсем без плодов, только ветки да листья. И он ей сказал: "Для какой ты корысти? Какая мне радость в твоем столбняке? Я жажду и алчу, а ты пустоцвет, И встреча с тобой безотрадней гранита, О, как ты обидна и недаровита! Останься такой до скончания лет". По дереву дрожь осужденья прошла, Как молнии искры по громоотводу. Смоковницу испепелило до тла. Найдись в это время минута свободы У листьев, ветвей и корней, и ствола, Успели б вмешаться законы природы. Но чудо есть чудо и чудо есть бог. Когда мы в смятенье, тогда средь разброда Оно настигает мгновенно, врасплох ["Чудо"].

Локальной темой здесь является евангельский рассказ о Христе и бесплодной смоковнице. В его обработку внесен целый ряд инвариантных для П. мотивов: "величие" (бог); "дрожь" (дрожь осужденья); "исключительное" (чудо); "сильные негативные переживания" (жажду, алчу, смятенье, осужденье, разброд); "нет сил" (найдись..., успели б, ср. выше не нахожу сандалий, слов не найду); "высокая температура, горение" (65) и "полнота" (молния, искры, испепелило до тла); "вечность" (до скончания лет); восклицание (О, как...); наконец, "мгновенность" (55), (140)

"отрицание посредственности" и "разрушение" (97′), на которых мы сосредоточим свое внимание.

2.1. (141′) "Посредственность" – одно из

(141) состояний, контрастных к "подлинному, сути" [= (84)].

"Подлинное" (54) иногда выступает у П. самостоятельно, ср.

(142) = (54а) Во всем мне хочется дойти До самой сути... До сущности... До оснований, до корней, До сердцевины... Я вывел бы ее закон, Ее начало... [446–447]; Дорога со всей прямотой Направилась на крематорий [375]; И вот я вникаю наощупь В доподлинной повести тьму... [364].

Но часто (54) развертывается в

(143) отрицание противоположного состояния (141), в частности, – в (143′)

(143′) подлинность как отрицание шелухи, маски[21], ср.: ... А ты прекрасна без извилин И прелести твоей секрет Разгадке жизни разносилен... Ты из семьи таких основ, Твой смысл, как воздух бескорыстен... Словесный сор из сердца вытрясть И жить не засоряясь впредь... [359–360]; ... Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги... Полощa им рот... [244]; Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула [118]; ... Что ветер смел с гражданства шелуху... [211]; Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй [365]; Уклад подвалов без прикрас... ["Перемена"]; Как обаянье без примас [378]; Что в том, что на вселенной маска?... Но вещи рвут с себя личину... [180]; Я с неба, как с губ, перетянутых сипью, Налет недомолвок сорвал рукавом [355].

"Состояния, противоположные подлинному, сути" ("посредственность", "шелуха, маска" и др.) занимают в ПМ П. уникальное место: они относятся к тем немногим вещам, которые П. о ц е н и в а е т о т р и ц а т е л ь н о. Действительно, даже в случае явно негативных ситуаций [таких, например, как "прикасание, приводящее к разрушению" (111) (см. также ниже (147)), или "зацепление, вызывающее боль" (110), или, скажем "великолепие выше сил" (94)], с точки зрения П., имеет место здоровый контакт и игра сил природы, и поэт любуется всеми участниками этих ситуаций и рассматривает их негативное (!) взаимодействие как нечто для них благотворное. Но в ситуациях типа (143′) воздействие одного полюса ("подлинности") на другой ("шелуху") трактуется н е п р о с т о к а к ф и з и ч е с к о е р а з р у ш е н и е, а к а к э т и ч е с к о е о т р и ц а н и е второго из них, для П. неприемлемого. Контраст "подлинного" и "неподлинно-

[21] (144) "шелуха, маска" – наряду с "посредственностью" (141′) – одна из разновидностей мотива (141).

го" в этих случаях не риторический (как в формуле (2)), а содержательный, ценностный. Иными словами, пара "подлинное/неподлинное" занимает в ПМ П. иное положение, нежели другие пары противоположностей. Взаимодействие между ее членами может быть гармоничным, как у остальных пар (пример – "игра всерьез", см. п. I.I.), но может быть и дисгармоничным (пример – "отрицание шелухи" (I43'))[22].

Одна из разновидностей "неподлинного" – "посредственность" (I4I') – и использована при переводе сцены с бесплодной смоковницей на язык инвариантов П. В ситуации (I39) как бы драматизирован сюжет, намеченный в (I46).

(I46) Лишь ты... Вся сжатым залпом прелести рвалась. Не ведай жизнь, что значит обаянье, ты ей прямой ответ не в бровь, а в глаз. Ты точно бурей грации дымилась. Чуть побывав в ее живом огне. Посредственность впадала вмиг в немилость. Несовершенство навлекало гнев ["Памяти Рейснер", 1926; 213]. [В : то же уничтожение "посредственности" "одаренностью" (обаяньем, прелестью) и "подлинностью" (прямой... не в бровь, а в глаз), также при помощи "горения, огня" (залпом ... рвалась, живом огне), те же "сильные негативные переживания" (гнев, немилость) и та же "мгновенность" (чуть, ... вмиг), только все это не разыграно в лицах].

2.2. Поскольку "посредственность" получает отрицательную оценку, ее уничтожение оказывается "великолепным" вдвойне – как этически праведное и как физически эффектное ; с физической точки зрения, дрожь смоковницы и ее испепеление до тла стоят в ряду тех интенсивных, хотя порой и разрушительных, негативных процессов, которыми П. вообще любуется, ср.

(I47) = (97'а). Примеры "разрушения": На тротуарах истолку С песком и солнцем пополам...[(III)]; На кустах растут разрывы Облетелых туч... [93]; Разрывы туч, обрывки арий... [352]; Ковыль всем Млечным Путем рассорен [I35]; ... пепел сиреневый, Роскошь крошеной ромашки в росе... [I23]; ... Отпылала, осыпалась – в пепле. Нашу родину буря сожгла... [I27];

---

[22] Возможны промежуточные случаи, когда авторская оценка "неподлинного, внешнего" (I4I) = (84) остается неявной, ср.

(I45) У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску [94]; Ворочая балки, как слон. И освобождаясь от оревен, Дорал выходил, как Самсон, Из кладки, где был замурован [374],

или двойственной, ср. "О знал бы я, что так бывает...", где сюжет в том и состоит, что чисто "внешнее" (шутки) оборачивается "подлинным" (гибелью всерьез).

И шквал за Шабо бушевал, И выворачивал причалы... И шторма тошнота крепчала [166]; клены... // Крошатся огненным дождем [367]; На днях, в тот миг, как в ворох корпии Был дом под Костромой искромсан, Удар того же грома... [194]; ... Крошились камни о кремни, И падали в водовороты С корнями вырванные пни [429]; Я все готов разнесть в щепу И всех поставить на колени [444].

В двух случаях (вырывание с корнем, выворачивание причалов) "разрушение" в (I47) конкретизировано путем СОВМ с мотивом "опрокинутость" (97″)[23], ср. примеры последнего в

(I48) = (97а) Засеребрятся малины листы, Запрокинувшись кверху изнанкой [68]; Гремя, опрокидывались нечаянно заметье Громады и бронзы массивов каких-то [86]; Она в момент ухода Все выворотила вверх дном Из ящиков комода [441]; Мехом вверх, наизнанку Свален ворох одеж [477]; Как пламя кувырком упавшего шандала [393]; Обрушивают град креветок Со взбаламученного дна [397].

В ряде других примеров (истолку, крошатся... дождем, разнесть в щепу и т.п.) "разрушение" представлено своей разновидностью (I49) "измельчение", совмещающей "разрушение" с "обилием".

Характерен пример Ковыль всем Млечным Путем рассорен, совмещающий "разрушение" с (I50) "пронизанностью", ср.:

(I50а) Примеры "пронизанности" [= СОВМ "обилия" с "полнотой захвата некоторого пространства"[24]]: Несметный мир сементит в месмеризме [114]; Весь берег, как скотом, исшыган... Их тьма, им нет числа и сметы... [343]; ... аккорды, как дневник, Меча в камин комплектами, погорно [176]; Волны толкутся. Мостки для хлыбы [80]; По улицам летит пыльца, Разгневанно цветут каштаны [204]; Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан [209]; Кругом семенящейся ватой, Подхваченной ветром с аллей, Гуляет... Пушистый ватин тополей [364]; ... Устало тополя толпятся [366]; Но как пронесть мне этот ворох Признаний через ваш порог? [100].

2.3. Ситуация (I5I),

(I5I) Моментальность действия, совершаемого богом или одаренной личностью быстрее времени

– СОВМ "мгновенности" (55) и "исключительности, чуда" (49).

В (I39) время останавливается: бог застает природу врас-

---

[23] Это СОВМ, естественно, очень близко к мотиву "хаос" (97‴).

[24] "Пронизанность" очень близка к "тесноте, уплотненности" (28), которая отличается от нее лишь обязательным присутствием элемента "зацепление" (I4[illegible]; впрочем, границы очень зыбки, так как "пронизанность" потенциально содержит возможность "зацепления".

плох, пока она не успела опомниться. Эта ситуация отчасти сходна с "импровизационностью" (93) – как по линии "мгновенности" (в состав (93) входит "первое попавшееся"), так и по линии "исключительности". Последняя в обоих случаях часто предстает как

(152) выключение разума, нормы, законов — разновидность "нехватки сил" (94), ср. Успели б вмешаться законы природы, в смятеньи, средь разброда, врасплох в (139) с нет времени..., тут же; нечаянностях вспыхах; без медлящего раздумья – т.п. в (127).

Еще более чудесно обгоняется время в (153) – строках о Ленине, который вырос на трибуне... раньше, чем вошел [финал поэмы "Высокая болезнь"][25].

Итак,

(139а) отрицание посредственности подлинностью путем огненного разрушения и измельчения и божественная молниеносность

---

25 Примечательно, что этот отрывок еще рядом мотивов перекликается со (139) и (134). В (153) также фигурируют "подлинность, уничтожающая шелуху и посредственность", и "горение" (взрыв, молния, искры):

(153) ... говорок его Пронзил мне искрами загривок, Как шорох молньи шаровой... Как вдруг он вырос на трибуне И вырос раньше, чем вошел... Тогда раздался гул оваций, Как облегченье, как разряд Ядра, не властного не рваться... ... Слова могли быть о мазуте [т.е. о "посредственном, внешнем, грязи" (141) – А.Ж.], Но корпуса его изгиб Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый [обидный, недаровитый – А.Ж.] слой лузги... Когда он обращался к фактам, То знал, что, полоща им рот, Его голосовым экстрактом... [243-244].

Мотив (154) "искра" как частный случай "огня, горения" (65) характерен для П., причем не только в естественном, грозовом, варианте (ср. искры в (153)), но и в искусственном, электротехническом (вопреки словам Маяковского, обращенным к П.: "Вы любите молнию в небе, а я в электрическом утюге" [11; 230]), ср.:

(155) ... Он и во всех, как искры проводник, Событья былью заставляет биться [200]; Сними ладонь с моей груди, Мы провода под током ["Не плачь, не морщь опухших губ..."].

Молния, ударяющая в громоотвод в (139), совмещает обе возможности.

этого великолепного гнева, спережающая действие законов природы,

– таков инвариантный костяк конструкции, переводящий легенду о бесплодной смоковнице на язык ПМ П. На пути к тексту (139) этот костяк обрастает, как мы видели, рядом других инвариантов.

В 1-ом и 2-ом примерах главную роль играла тема великолепия (2). Обратимся теперь к примеру, в котором большее место занимает тема единства (1), хотя и в нем с ней тесно сплетается тема (2).

3. Третий пример.

(156) ... О, как он велик был! Как сеткой конвульсий Покрылись железные щеки, Когда на Петровы глаза набежали, Слезя их, заливы в осоке! И к горлу балтийские волны, как комья Тоски подкатили; когда им Забвенье владело; когда он знакомил С империей царство, край – с краем. Нет времени у вдохновенья, ... и т.п. см. (127) ["Петербург", 79].

Локальная тема этого отрывка ⇐ (157)

(157) Петр, глядя на волны Финского залива, обдумывает великий план основания там Петербурга, централизацию власти и т.п.

и ясно навеяна строками На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн, И вдаль глядел... из "Медного всадника", вариации на тему которого многочисленны в цикле "Петербург" (1917 г.)[26]. При этом интересно, что пушкинская тема города, основанного в неудобном месте, для П. – прежде всего, повод ввести мотив "импровизационности", действующей наугад, без разбора[27].

Тема великолепия конкретизируется здесь также в виде "величия" [представленного уже в локальной теме (157); в тексте (156) это: О, как он велик был]; восклицания (О, как..., ср.

---

[26] Ср. также "Подражательную" вариацию из цикла "Темы с вариациями" (1918 г.), начинающуюся именно этими строками (см. (172)).

[27] Если Пушкин надеется, что волны финские... не будут Тревожить вечный сон Петра, то П. скорее восхищен тем, что ... и в могиле глухой и в саване Ты [Петр – А.Ж.] не нашел себе места. Волн наводнения не сдержишь сваями... [82] ("великолепие выше сил"). Впрочем, соотношение двух ПМ, встречающихся в этом пункте, – вопрос достаточно сложный и интересный, поскольку у Пушкина есть инвариантная ситуация "покидание могилы, явление у двери гробовой" (см. [12]).

(139)]; "болезненного напряжения" (конвульсий, слезя, комья в горле); "сильных негативных переживаний и ощущений" (тоска, слезы) вплоть до состояния "выше сил" (забвенье владело).

Тема единства представлена рядом разновидностей. Некоторые из них заложены уже в локальной теме (157); это связывающие Петра с заливом отношения "соседства", "видения" и "думания". Дальнейшая обработка локальной темы состоит в установлении между наличными участниками ситуации (157) дополнительных связей, "вчитывания" в нее все новых и новых разновидностей контакта.

3.1. Основными партнерами становятся глаза Петра и заливы, чем осуществляется

(158) характерное СОВМ пар "человек/природа" и "малое/большое"; ср. ... туман Густые целовал ресницы [163]; Рукав завернулся, ночь терлась о локоть [95]; это, выйдя За плетень, вы полям подставляли лицо [154]; пары: следы поцелуев – медузы в (124), губы – звезды в (130), губы – небо в (143) и т.п.

Мотивировкой равноправного партнерства глаз и заливов служит "величие" Петра; и обратно, это равноправие работает на "величие". Еще одна мотивировка и еще одна разновидность контакта – "отражение" (16") заливов в глазах (скрытое в (156) в подтексте). Далее, мотив "слез" (см. (95) и (96')) позволяет установить "сходство" между глазами в слезах и заливами (по признаку "влага"). "Сходство" проецируется и в орудийную сферу, давая фонетическое сходство (40) слов глаза, слезя, заливы (л-з, з-л)[28]. Над физическим и фонетическим сходством надстраивается метафора слезы – заливы[29], основанная на подмене сочетаемости (45): подлежащим к глаголу навернулись вместо ожидаемых слез поставлены прямо заливы, ср.

(160) = (45а) Примеры подмены сочетаемости: Когда еще звезды так низко росли [135]; ... он, Нарвав охапку молний... [148]; ... У него на чертежный подрамок Налеты таежные топи [80]; ... И заденут за поросли капель [68].

---

[28] Не исключено, что зеркальность этого фонетического сходства является орудийным РАЗВЕРТЫВАНИЕМ "отражения". Мы не касаемся здесь многих других фонетических соотношений в (156).

[29] Поскольку м е т а ф о р а, приравнивающая члены пары "малое/большое", автоматически оказывается и г и п е р б о л о й (80) (то есть разновидностью темы (2)), постольку ситуация (159) "глаза в слезах, сходные с заливами" совмещает обе основные темы II.

Но если заливы = слезы, то оказывается возможной еще одна разновидность контакта — (метафорическое) "прикасание" заливов к глазам. Его интенсивность, далее, может быть доведена до степени, вызывающей "болезненное напряжение" (слезя), например, если заливы снабдить режущей осокой, тем более, что результат (слезы) уже имеется в наличии. Получается характерное для П. "переплетение многих разновидностей контакта между немногими участниками":

(161) "Сильные переживания" великого Петра, глядящего на заливы, рядом с которыми он стоит и которые отражаются в его глазах, выражаются в слезах. Заливы, физически и фонетически сходные со слезами на его глазах и метафорически и гиперболически тождественные им, метафорически прикасаются к глазам, так что осока этих заливов режет глаза, вызывая боль и эти слезы.

3.2. Значительная часть той же конструкции повторяется и на материале пары горло/волны, ср. формулу (162), которая mutatis mutandis полностью вкладывается в (161):

(162) "Сильное переживание" Петра – "тоска" – выражается в комках в горле. Волны, которые физически и лексически сходны с этими комками и метафорически и гиперболически тождественны им, метафорически прикасаются к горлу.

Разница между (161) и (162) в том, что фонетическое сходство (см. (161)) заменено в (162) лексическим (по слову подкатили)[30] и что в (162) отсутствуют "болезненное напряжение, вызываемое прикасанием", и ряд других мотивов.

3.3. Еще одна разновидность контакта в (156) – это (метафорическое) "знакомство" (31) (ср. примеры в (165)), в данном случае – между частями создаваемого государства (край о краем) и

---

[30] Точнее, в (156) использовано (163) тождество сочетаемости (волны, как и комок к горлу, – п о д к а т ы в а ю т), ср. чистый пример

(163а) Брось, к чему швырять тарелки, бить тревогу, бить стаканы? [132].

Заметим, что возможен и случай, промежуточный между п о д м е н о й (ср. (160)) и т о ж д е с т в о м (163) с о ч е т а е м о с т и, – когда подмена сочетаемости вводится впрямую в самом тексте на основании ее тождества, которое, в свою очередь, прямо декларируется, например, сравнением:

(164) Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту [351].

между историческими формами его существования (империю с царством).

(165) = (31а) Боится, видно, год мелькнет, Упустит и не познакомится [174]; В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту [351]; Твои законы в далях лет. Ты мне знакома издавна [362]; С действительностью иллюзию, С растительностью гранит Так сблизили Польша и Грузия. Что это обеих роднит [461].

Последний пример особенно сходен с рассматриваемым фрагментом (156): сблизили с действительностью иллюзию, с растительностью гранит - знакомил империю с царством, край с краем. В обоих случаях "знакомство" совмещено с перечислением [которое, как мы помним, в свою очередь, является СОВМ разновидностей тем (1) и (2)]. Подобное СОВМ некоторой разновидности контакта (здесь - "знакомства") с перечислением дает характерный для П. инвариант:

(166) эллиптичная конструкция типа "контакт A с B, C с D, E с F, ...", существенными дополнительными свойствами которой (помимо СОВМ контакта с перечислением) являются разговорность (91), а часто и синтаксическая затрудненность (78) ("экстремальное состояние" в орудийной сфере); ср. Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай [348]; Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землею - саженные тени ирпенек И с небом - пожар полосатых панёв [355]; И будто вороха каштаны, Совком к жаровням в кучу сгреб Мужчин - арак, а гороханок - Иллюминованный сироп [106].

4. Четвертый пример.

(167) Пока мы по Кавказу лазаем, И в задыхающейся раме Кура ползет атакой газовою К Арагве, сдавленной горами, И в августовский свод из мрамора, Как обезглавленных гортани, Заносят яблоки адамовы Казненных замков очертанья. Пока я голову заламываю [...] Смотри: и рек не мыслит врозь Существованья ткань сквозная [370].

К мотивам "соседство", "видение", "думание" и некоторым другим, заложенным в локальной теме (≃ "поэт с друзьями гуляет по Кавказу и, глядя на горы, замки и место слияния Арагвы и Куры, думает о далекой любимой"), добавлены следующие: "устремленность" (ползет к..., заносят в); "смешение" (не мыслит врозь..., сквозная); "уплотненность" (сдавленной); "негативные и экстремальные состояния" (атакой газовою, задыхающейся, заносят яблоки адамовы, голову заламываю) вплоть до "разрушения" (обезглавленных, казненных); пары "человек/природа" и "земля/небо" (заносят в...); мета-

фора "нематериальное/материальное" (августовский свод из мрамора); и наконец, "сходство" в паре "люди/природа" по признаку "экстремальные состояния": у людей так же, как у гор и замков, заломлены головы и торчат кадыки, и они так же задыхаются [в подтексте, - по-видимому, от карабкания по горам], как весь пейзаж (рама) - от газовой атаки Куры.

5. Пятый пример.

(I68) [Любить - идти... платить добром За зло...] Пить с веток, бьющих по лицу, Лазурь с отскоку полосуя [152].

Локальная тема (≃ "влюбленные идут по густому лесу") обогащена целым рядом инвариантных мотивов П. Это: "уплотненность, пронизанность" (ле́са ветками); "устремленность" (веток к небу); "прикасание, вызывающее боль" (III) (бьющих по лицу); "зацепление", "энергичное движение" (с отскоку); "вбирание" (пить); метафора "устремленность (веток к небу)" - "прикасание, вызывающее боль и оставляющее след" (полосуя); метафора "нематериальное/материальное" (лазурь... полосуя); "сильные переживания", "любовь", "самоотдача", "схождение полюсов" (пить... с бьющих, платить добром за зло); пары "человек/природа" (пить с веток), "земля/небо" (лазурь полосуя), "малое/большое" (рот/лазурь); фонетическое сходство (по лицу́ - полосу́я); "сходство" между людьми и лазурью по признаку "быть избиваемым ветками" [построенное совершенно аналогично сходству между людьми и пейзажем в (I67), - в обоих случаях основанием для установления сходства является некоторая одна и та же разновидность темы великолепия, характеризующая обоих партнеров].

6. Шестой пример.

(I69) Там, озаренный, как покойник, С окна блужданьем ночника, Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника [106].

Уже локальная тема (≃ "вид на горный ледник через окно со свечой на подоконнике и сиренью, растущей у самого окна") содержит целый ряд инвариантных мотивов - пару "малое/большое" (свеча/ледник) и пару "дом/внешний мир" с соответствующим ей готовым предметом для осуществления контакта (окном; ср. ниже

(I77) и сн. 6); "видение"; "прикасание" (сирени к окну) и некоторые другие. Дополнительно введены: "посылание" света за окно, а - гиперболически - и к леднику (озаренный абрис...); "дрожь" (под действием ветра?) и "приникание" сирени к подоконнику; метафорическое "втягивание" (I37) в этот контакт дополнительного участника (ледника), ср. (I37а); метафора типа "человек/природа" ("ледник прикасается к окну сиренью/ледник моет окно", т.е. ледник - живой)[31]; "дрожь" и состояние "еле хватает сил" (у свечи, пламя которой колеблется, - видимо, от ветра); "проникание" (ветра в комнату - в подтексте); метафорическая (и гиперболическая) "дрожь" ледника (продрогший... моет), мотивированная (а) оптическим эффектом, вызванным блужданьем ночника ; (б) движениями сирени (к которым притянут и ледник, см. выше); (в) холодом самого ледника ("дрожь" - от холода); "сходство" ледника с покойником[32].

Приравнивание ледника одновременно к живому (моет) и к покойнику дает "чудесное схождение крайностей", своего рода (I70) "воскресение", ср.

(I70а) ... И спуск со свечою в подвал, Которая гасла в испуге, Кой а воскрешенный вставал ["Дурные дни"],

где этот мотив дан впрямую (разновидностью "вырастание" (62)) и реально, а не метафорически (описывается чудо, совершенное Христом), но также связан с ситуацией "у свечи нет сил"[33].

---

31 Ср. И цветущие кисти черемух Мыли листьями рамы фрамуг[485]; №8 здесь,как и в (I69),контакт внешнего мира с домом и "бытом".

32 Это "сходство" основано, как сказано в тексте (I69), на "озаренности того и другого пламенем свечи". По-видимому, имеется в виду, что геометрическое соотношение между ледником и свечой - такое же, как между телом покойника и свечкой у его изголовья или в его руках, сложенных на груди.

33 Свеча - готовый предмет для СОВМЕЩЕНИЯ таких инвариантов, как "горение, свет", "посылание (света)", "интенсивный контакт" с окружающей средой, выражающийся в "экстремальных состояниях", "дрожи", "нехватке сил", "разрушении" (пламя дрожит, грозит погаснуть, гаснет), ср.:

(I7I) От говора ключей, Сочащихся из скважин, Тускнеет блеск свече", - Так этот воздух влажен [393]; С шоссе, задувшего свечу... [I80]; Рассвет раскалыхнет свечу... [I84]; На свечку дуло из угла... [440].

7. Седьмой пример.

(172) На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн. Был бешен шквал. Песком сгущенный, Кровавился багровый вал. Такой же гнев обуревал Его, и, чем-то возмущенный, Он злобу на себе срывал. В его устах звучало "завтра", Как на устах иных "вчера". Еще не бывших дней пора Воображалась в мыслях кафру, Еще не выпавший туман Густые целовал ресницы. Он окунал в него страницы Своей мечты. Его роман Вставал из мглы, которой климат Не в силах дать, которой зной Прогнать не может никакой, Которой ветры не подымут И не рассеют никогда, Ни утро мая, ни страда...] Он стал спускаться. Дикий чашник Гремел кэбшом, и через край Бежала пена. Молочай, Полынь и дрок за набалдашник Цеплялись, затрудняя шаг, И вихрь степной свистел в ушах [164].

Локальная тема – (173) – приблизительно та же, что и в (156):

(173) Пушкин, приходя к берегу бурного моря, обдумывает великий план "Евгения Онегина".

В (173) уже присутствует ряд инвариантных мотивов П. – "соседство"; "величие"; контакт ("думание") в паре "настоящее/будущее"; "негативная энергия" (буря) и некоторые другие. Каждый из них многократно и интенсивно развит путем введения других инвариантов.

Обратим внимание на разработку контакта между "настоящим" и "будущим". Мотивировки такого контакта бывают у П. различными; степень часто достигает максимума ("чуда"), ср.:

(174) Мы в будущем, тверду я им, как все, кто... [372]; В родстве со всем, что есть, уверясь И знаясь с будущим в быту... [354]; Не зная ваших строф, Но полюбив источник, Я понимал без слов Ваш будущий подстрочник [390]; И вижу сквозь его [леса – А.А.] пролеты Всю будущую жизнь насквозь. Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и сбылось [482].

В (172) – также целая гамма степеней контакта: от естественно мотивированных (воображалась; роман вставал из мглы; звучало, как...) до совершенно "чудесных" (невыпавший туман... целовал..., он окунал в него...). Интересно, что одна из этих ситуаций (сравнение "завтра звучало, как вчера") через много лет была оригинально буквализована П. средствами орудийной сферы (см. последний пример в (174)) – употреблением грамматического прошедшего (сбылось, оправдалось) применительно к будущей жизни[34].

[34] Ср. выше о развитии ситуации, лишь названной в (146), в целую сцену (со смоковницей) в (139).

Бегло назовем другие инварианты, представленные в (172): "сильные негативные ощущения и переживания" (бешен, гнев, возмущенный, злобу); (стертая) метафора буря - бешенство; "сходство" (такой же...) в паре "человек/природа", основанное на этой метафоре и лексическом сходстве (по слову бешен); "высокая температура" (жара, зной); "тьма" (из мглы); "прикасание" в паре "малое/большое" и метафора "прикасание" - "любовные ласки" (туман ... целовал); метафорическое "окунание" в паре "нематериальное/материальное" и одновременно "малое/большое" (окунал... в него [туман - А.Ж.] страницы...); метафора "нематериальное/материальное" (страницы мечты); "вырастание" (вставал); "исключительность", "нехватка сил" и "полнота" (не в силах..., не может... никакой, не подымут никогда, ни... ни...); "зацепление", "уплотненность" (сгущенный, цеплялись, свистел в ушах); "шум" (гремел, свистел); "еле хватает сил" плюс "экстремальное состояние" (затрудняя шаг); длинные перечисления, плюрализующие повторения (еще..., еще...; которой не..., которой не.... которой не..., ни..., ни...; молочай, полынь и дрок...); "чрезмерность" (представленная своей разновидностью (175) = (53′) "через край"[35], и (176) "пена" (разновидность "большой энергии") (через край бежала пена).

8. Восьмой пример.

(176) Или взрослые женщины в гневе, разбранившись без обинякóв, вырастали в дверях, как деревья По краям городских цветникóв [485].

Локальная тема ≃ "воспоминания детства о ссорах соседок". Инвариантные мотивы: "негативные сильные переживания" (в гневе, разбранившись); "подлинность как отрицание неподлинности" (143) (без обиняков); "вырастание" (вырастали);

[35] Ср. (175а) Примеры мотива "через край": Бежала на чашечку с чашечки Грозой одуренная влага. На чашечку с чашечки скатываясь, ... [122]; Это пред ней, заливая преграды, ... это, зубами стуча от простуды, Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду... [406]; Ей недоставало лишь нескольких звеньев, Чтоб выполнить раму и вырасти звук... [99]; Дай мне, превысив нивелир, Благодарить тебя до сипу... [362]; Она прорвалась из горластых грудей И льется, и нет с нею сладу [91].

"сходство" и лексическое сходство (каламбур на слове выраста-ли) в паре "человек/природа" (женщины/деревья); метафорически, намеком - ситуация (177) "деревья в дверях":

(177) та или иная разновидность и степень физического контакта (соседство, устремленность, посылание, проникание, смешение...) между членами пары "дом/внешний мир", ср. Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо [115]; Сад... Всю ночь в окошко торкался... [116]; ... Как этот в комнату без дыма Грозы влетающий комок [шаровая молния] [243]; Все еще нам лес - передней [132]; Из кухни, за сани, пылавший очаг Клал на снег огромные руки стрянух [170]; Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней В ветвях, - в узлах височных жил. Окно, И синий лес висячих нотных линий, И двор... [359]; Весь день внимают Клены детям, Когда ж мы ночью лампу жжем И листья, как салфетки, метим... [367]; Земля - в каждом каменном вые-ме, Трава - перед всеми дверьми [462]; ср. также (169) и ск. 31.

В (176) ситуация (177) намечена лишь косвенно:

(177а) женщины вырастают в дверях; они и их вырастание сходны с деревьями, растущими в другом месте.

Но она эффектно подчеркнута средствами орудийной сферы: слова вырастали в дверях, как деревья образуют отдельную строку, так что деревья оторваны от цветников, где они "реально" растут, и как бы перенесены к дверям; благодаря этому и вопреки пунктуации (после деревья нет запятой) и синтаксической структуре предложения, напрашивается понимание:

(177б) женщины вырастали в дверях так, как в д в е р я х в ы р а с т а ю т д е р е в ь я.

9. Девятый пример.

(178) Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит, Кто мой испуг изобразит росе В тот час, как загорланит первый кочет. За ним другой, еще за этим - все? Перебирая годы поименно, Поочередно окликая тьму, Они пророчить станут перемену Дождю, земле, любви - всему, всему [208].

Локальная тема ≃ "утро как символ нового, перемен". Инвариантные мотивы: "дрожь", "измельчение" и "пронизанность" (отряхиваясь), совмещенные в единую ситуацию (причинно-следственную пару) с "вырастанием" и "мгновенностью" (отряхиваясь, вскочит)[36]; "негативные сильные переживания" (испуг), воскли-

[36] Ср. (179). Примеры СОВМ "вырастания" с "мгновенностью":

цание и "нехватка сил" (кто... изобразит?); скрытая в подтексте метафора типа "человек" - "природа" со сложным перепутыванием свойств ("сильных переживаний" и "восприятия") относительно их носителей (поэта и росы) [≃ "волнение поэта, воспринимающего перемены, в частности, отряхивание росы" ⟹ "поэт воспринимает... испуг отряхиваемой росы" ⟹ "роса воспринимает испуг поэта..."]; "самое первое" (первый кочет); "полнота" (все, всему)[37]; перечисление (первый, другой, все; дождю, земле, любви); плюрализующее тавтологическое повторение (всему, всему); "шум", "экстремальное состояние органов" (загорланит); "обилие" (перебирая, поименно, поочередно); СОВМ метафор "нематериальное" - "материальное" и "человек" - "природа" (окликая тьму); "перемена".

10. Десятый пример.

(180) Лодка колотится в сонной груди. Ивы нависли, целуют в ключицы, в локти, в уключины - о, погоди, ...! [123].

Локальная тема ≃ "любовное свидание в лодке". Инвариантные мотивы: "любовное свидание"; "дрожь" лодки и, по-видимому, сердца (колотится); метафора в парах "малое/большое", "человек/природа" (сердце - лодка, грудь - река, биение сердца - покачивание лодки), основанная на "сходстве" по "дрожи" и по общим геометрическим соотношениям (в груди) и на фонетическом сходстве (лодка - колотится)[38]; "прикасание", "зацепление" (ивы нависли); метафора "прикасание" - "поцелуи" ("ивы как бы целуют людей и лодку"), основанная на "сходстве" "прикасания" с "поцелуями" вооб-

---

По пианино в огне пробежится и вскочит [130]; В золоте яблок, как к небу пророк, Огненной гостьей взмыть в потолок [404]; Словно в бурю сверч, над головою будет к небу рваться этот крест ["Магдалина"].

37 Ср. об аналогичном СОВМ "са́мого" со "всем" в п. 1.7 (любое... обоим, а лучшее - ей).

38 Ср. сходную конструкцию в

(181) У окуня ли ёкнут плавники... [147].

Метафоры окунь - сердце, река - грудь также основаны на "сходстве" по "дрожи" и фонетическом сходстве (окуня - ёкнут); последнее в обоих случаях связывает слово, обозначающее предмет, приравниваемый к сердцу (лодка; окуня), не с самим сердцем, а со специфическим глаголом, обозначающим "дрожь" сердца (колотится; ёкнут).

ще и происходящими в лодке (подтекст) в частности: "соседство", "сходство" по признаку "то, к чему прикасаются ивы", фонетическое сходство (лодка - локти, ключицы - уключины) в паре люди/лодка; "импровизационность", "смешение" и "хаос", поддержанные в орудийной сфере переброс: перечисления через границу строки (... в ключицы, // В локти, в уключины), а в предметной - "сходством" с подразумеваемой ситуацией беспорядочных поцелуев в лодке; в результате создается впечатление, что "ивы целуют куда попало"[39].

11. Одиннадцатый пример.

(182) О беззаконьях, о грехах, Бегах, погонях, Нечаяннос*тях
впопыхах, Локтях, ладонях [446].

Локальная тема = "свойства страсти" (анонсированные в предыдущем стихе). Инвариантные мотивы - разновидности темы (2): "много"; "задыхание" (73′) (излюбленное П. "экстремальное вплоть до нехватки сил состояние органов дыхания"); "импровизационность"; "энергия" и "быстрое движение"; "преступносильные чувства" (о беззаконьях, о грехах). Важнейшие из них здесь "много" и "задыхание".

Тема "много" выражена исключительно орудийными средствами: длинным перечислением; множественным числом каждого из существительных, в двух случаях - грамматически почти недопустимым (76′) (бегах; нечаянностях; см. сн. 7); множественностью сходных окончаний слов, в том числе рифмующих (8 ах/эх). "Задыхание", совмещенное с "быстрым энергичным движением", выражено как в предметной сфере (бегах, погонях, впопыхах), так и в орудийной, на чем мы остановимся.

---

[39] Ср. аналогичный переброс перечисления через строкораздел в стихах о Петре: ... Болото, // Земля ли, иль море, иль лужа... (см. (127)), где также выражается тематический элемент "случайное, первое попавшееся" (входящий в "импровизационность"). Дополнительный эффект состоит в обоих случаях в том, что только после строкораздела выясняется, что перечисление вообще будет иметь место, что дело не ограничится чем-то одним, - и в (180) и в (127) перед строкоразделом стоит только один член перечисления. Действительно: Ивы нависли, целуют в ключицы вполне законченная фраза и ситуация (в частности, и потому, что ключицы - естественный объект для поцелуев). Но в новой строке к ним прибавляются локти, а затем и уключины

II.1. Элемент "энергия, интенсивность" представлен тенденцией к слитному произнесению, которая нарастает к кульминационной 3-ей строке. В 1-ой и 2-ой строках по два равноправных (сочиненных) члена, но в 1-ой есть, а во 2-ой ощущен предлог *о*, так что перечисление становится более беглым (там, где речь заходит о *бегах, погонях!*). В 3-ей строке конструкция уже подчинительная, не требующая паузы, тем более, что определением к существительному сделано наречие, которое (а) нормально не сочетается с ним (ср. *случайности второпях*, *крайности взахлеб*); (б) если и допустимо, то только в контактной позиции и при слитном произнесении (*?учтивости невпопад*).

II.2. Стремление к слитности натыкается, однако, на целый ряд трудностей: (а) на обилие губных и задненебных согласных (прежде всего – глухих *ф, п, к, х*, а также звонких *б* и *г*[40], которыми более или менее равномерно насыщена вся строфа, в особенности же слово *вполохах*, расположенное в конце 3-ей строки, и на трудное стечение согласных [ст'эхфп]; (б) на необычность формы мн.ч. и сомнительность существования самого слова *нечаянность*[41].

II.3. Итак, четверостишие построено на звуках и артикуляторных установках, непосредственно (intrinsically, см. сн. 40) развертывающих тему "задыхание", причем как тенденция к произнесению одним духом, так и препятствия к этому нарастают по мере приближения к кульминации – комплексу [ст'эхфпапахáх], в котором указанные орудийные свойства совмещены с предметным (лексическим) РАЗВЕРТЫВАНИЕМ той же темы.

(последнее – п е р е б р о с уже в предметной сфере через границу между людьми и вещами после чего и н т о н а ц и я п е р е б р а с ы в а е т с я в восклицание (*о, погоди...!*).

40 Т.е. тех, произнесение которых более или менее совпадает с артикуляцией затрудненного выдоха. Благодаря совпадению о р г а н о в р е ч и (принадлежащих к орудийной сфере поэзии) с о р г а н а м и д ы х а н и я мотив "задыхание" (73') допускает в поэзии непосредственное изображение (intrinsic coding, см. [43; 54]); ср. отчасти сходный разбор стиха *Был мак, как обморок, глубок* в [44].

41 Эти трудные, редкие формы и сочетания развертывают одновременно и элемент "исключительность" (входящий в "импровизационность").

12. Двенадцатый пример.

(183) Перегородок тонкоребрость Пройду насквозь... [344].

Локальная тема ≃ "(мысленное) возвращение домой". Инвариантные мотивы: "проникание (через перегородки)", "энергичное движение", "полнота" (насквозь); "подлинность, суть" (имплицитно, в виде проникания внутрь, к себе); метафора (ребра - перегородки). В 1-ой строке тема

(184) энергичное и полное проникание внутрь (к сути) через все перегородки

довольно точно развернута средствами орудийной сферы.

12.1. Элемент "энергичное движение" выражен установкой на спаянность строки, для чего: (а) Взята подчинительная конструкция (как в 3-ей строке 11-го примера). (б) Она инвертирована - зависимое поставлено перед главным, отчего сочетание, синтаксически непонятное, пока не дочитано до конца, становится еще более спаянным (нормальнее, спокойнее, было бы: *тонкоребрость перегородок). (в) Число слов и соответственно ударений в стихе резко понижено, в частности, путем объединения двух корней в сложное слово (ср. менее слитное *перегородки тонких ребер или *перегородок тонкие ребра).

12.2. Тематический элемент "направленность движения внутрь (к сути)" представлен в орудийной сфере возрастанием весомости и плотности строки к концу, что выражается в следующем: (а) Синтаксически главным является 2-ое слово. (б) Оно тяжелее 1-го и в словообразовательном отношении, так как оно сложное. (в) Тяжелее оно и лексически - это неологизм (отчасти подготовленный огромностью в предыдущем стихе. (г) Внутри 2-го слова морфологически главным и фонетически ударным является опять-таки 2-ой компонент (-ребрость), так что в целом структура составляющих все более уплотняется к концу: (а(в(с))).

12.3. Обратим теперь внимание на следующие свойства стиха Перегородок тонкоребрость: (а) составляющие его слова ритмически почти тождественны: - - - ´ - - - ´ - (то же верно и для компонентов второго слова: ˘ ´ - ´ -); (б) ударный гласный в обоих словах (и полуударный в тонко-) один и тот же (о); (в) безударные очень однообразны; (г) согласные также однооб-

разны (4 р, 3 г/к, 3 д/т, 2 б/п) и распределены по строфе равномерно; (5) почти все согласные - смычные или дрожащие. Возникает соотношение "однотипные объекты, разделенные другими однотипными объектами", повторяющееся на ряде уровней: фонетически похожие корни - и границы между ними; похожие ударные слоги ро - и безударные промежутки; похожие гласные - и похожие согласные. В свете той картины проникания в дом сквозь стены, которая нарисована лексическими средствами и в которой метафорой (перегородки - ребра) выделена геометрическая схема граней и пустот между ними, указанное соотношение объектов орудийной сферы может интерпретироваться как РАЗВЕРТЫВАНИЕ тематического элемента "перегородки".

12.4. В целом сочетание "энергичного движения", "устремленности внутрь (к сути)" и "перегородок" дает почти точный эквивалент ситуации (184) - темы всего фрагмента. Особенно естественно эта ситуация прочитывается на уровне отдельных звуков: дрожащие и смычные (преграда + размыкание!) могут восприниматься как аналог пробиваемых перегородок, гласные (отсутствие преграды) - как пространства между стенами, а множественность тех и других - как РАЗВЕРТЫВАНИЕ элемента "сквозь все (преграды)". Однообразный частокол согласных пронзается стрелой интонационно цельной строчки (——+——+——+—→), которая сечет эту физическую стихию и проходит ее насквозь в полном соответствии с темой.

13. Тринадцатый пример.

(185) Но глух, как будто что обрел. Обрывы донизу обшаря, Недвижный Днепр [352-353].

Локальная тема ≃ "неподвижность, инертность Днепра, плеснувшего в берег". Инвариантные мотивы: "приникание" воды к берегу; его "быстрота", "энергия" и "полнота" (обшаря, донизу[42]);

[42] СОВМ "приникания" с "полнотой" дает ситуацию "окунание" (104), ср. в (172); а с добавлением мотива "нехватка сил" - (186) "заетланность, заваленность", ср.:

(186а) Примеры ситуаций (104) и (186): Я жизнь, как Лермонтова дрожь, Как губы, в вермут окунал [112]; Туман отовсюду нас морем обстиг, ... и ночь обоймет... [134-135]; Огнём

метафоры Днепр – человек (способный парить и обретать) и "обшаривание (с последующим замиранием)" – "обретение"[43].

13.1. Обратимся опять к организации движений и остановок. Как 1-ая, так и 2-ая строчка фрагмента интонационно не завершены и устремлены к подлежащему (Днепр), отнесенному в конец предложения; 1-ая строка устремлена ко 2-ой, в которую из нее переходит звуковой комплекс о-б-р (обрел, обрывы, обшаря). В то же время обе строки кончаются на паузах, довольно четко обозначенных, – в обоих случаях совпадением конца синтаксического оборота с границей стиха, а в 1-ом – и мужской (более "окончательной") рифмой[44]. В результате подчеркиваются как границы, так и преодолевающее их движение.

13.2. Присмотримся теперь к отрезку между границами (2-ому стиху). Он требует быстрого произнесения на одном дыхании, благодаря тому, что: (а) Зависимое (обрывы) вынесено вперед и тяготеет к главному (обшаря). (б) Деепричастный оборот поставлен после глагола, к которому он относится (обрел), что дает особый эффект. Выраженный здесь смысл "обшарил и в результате об-

---

садовых ламп Тицьян Табидзе обдан [394]; Топить мачтовый лес в эфире [153]; Как в росистую хвойную скорость Скипидарной, как утро, струи Погружали постройки свой корпус И лицо окунал конвоир [456]; Года по горло погружались в воду [212]; Люстра топит в лучах плечи, спины и бо ты... [478]; Лазурью июльской облит, Базар... [120]; Он тучами был, как делами, завален [79]; Он застлан. Он кажется мамонтом [149].

СОВМ "приникания" (иногда с "оставлением следа"), "энергии" и "полноты" дает (187) "обшаривание", ср. (187а):

(187а) Пройти его во весь объем, Как рашпилем... [69]; И было волною обглодано дно у лодки... [96]; Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных донъях [126]; ... О вихрь, обшупай все глуби и дупла, Найди мою песню в живых [197]; ср. также моет в (169) и сн. 31.

43 Ср. эту метафору, "нагружающую" физическую ситуацию духовной интерпретацией, со (131а,б) в сн. 17.

44 Пауза после первого стиха (т.е. после обрел) поддержана также и его смысловой стороной. Ситуация "глухость вследствие обретения" создает представление о такой законченности действия, достигшего цели, в результате которой субъект как бы замыкается в себе, не нуждаясь более в окружающем и не реагируя на него. Эта "замкнутость, отгороженность" работает на паузу.

рел" требует (в общем случае) порядка слов, соответствующего временно́му и причинному порядку событий[45]. Поставленный же после результата, такой оборот читается как бы задним числом, то есть скороговоркой. (Заодно он еще четче отделяется от окружающих строк.)

Быстрое проговаривание строчки – орудийный эквивалент "быстрого движения" в предметной сфере. Скорость последнего увеличена и еще одним орудийным средством: смыслы слов обрывы до́низу [="высота, с которой можно сорваться" + "от некоторой точки до самой нижней"], соединенных друг с другом и именно в таком порядке, дают траекторию стремительного падения, захватывающего бо́льшую часть стиха [ср. ощущение менее определенно направленного вниз и потому менее стремительного движения при отсутствии стыка этих двух слов: *обрыв обшарив донизу][46].

13.3. В свете предметного содержания отрывка эти орудийные соотношения могут интерпретироваться как рисунок "волны, ударяющей в берег [в конце 1-ой строки], а затем скатывающейся вниз и/или прокатывающейся вдоль берега [скороговорка во 2-ой строке]". Паузы в концах строк соответствуют исчерпанию импульса перед переменой направления (обрел – верхняя точка, обрывы – начало движения назад и вниз), а передача по всему отрезку комплекса об...р – тождеству материального носителя движения ("одна и та же" вода взлетает вверх в обрел, присутствует в обрывы, устремляется с них вниз и участвует в обшаря). Оглушенность (ш; [..] вместо б) и "растянутость" (об-ша-р вместо обр) этого комплекса в обшаря может восприниматься как орудийный аналог процесса "обшаривания", для которого характерна не стремительность и звучность удара, а размазанность по поверхности и плотность трения об нее.

---

[45] Войдя, он сел, но не *Он сел, войдя. Нейтральным был бы порядок: Недвижный Днепр глух [так], как будто, донизу обшаря обрывы, он что [-то] обрел.

[46] Ср. подобный эффект создания предметной ситуации тем определенного монтажа, выполненного орудийными средствами, в (176) ("деревья как бы у дверей" (177а,б)). В обоих случаях [в (176) и в (185)] такой монтаж добавляет к предметной ситуации, изображаемой в качестве реальной ("деревья растут не у дверей"; "не сказано, что вода стремительно срывается с обрывов"), еще одну, фиктивную. Этот эффект – своего рода "орудийная метафора"; ср. такие "фонетические метафоры", как каморы – хоромы, чердак – чертог (И взамен камор – хоромы, И на чердаке – чертог (383)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., 1965.

2-5. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике (ПП ПГЭПЛ), вып. 22, 33, 39, 49. М., 1971, 1972, 1973, 1974.

6. Н.Хомский. Аспекты теории синтаксиса. Изд-во МГУ, М., 1972.

7. Roman Jakobson. Linguistics and Poetics . – В сб.: "Style in Language", MIT Press, 1960.

8. Ю.М.Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. – "Труды по знаковым системам. 4". ТГУ, Тарту, 1969, стр. 206-238.

9. С.И.Гиндин, В.А.Матвеенко. V Всесоюзный симпозиум по кибернетике (обзор). – "Машинный перевод и прикладная лингвистика", вып. 14, М., 1971, стр. 210-220.

10. А.К.Жолковский. К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста. – В: "Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5)", Тарту, 1974, стр. 161-168.

11. Борис Пастернак. Люди и положения. – "Новый мир", 1965, № 1.

12. А.К.Жолковский, Ю.К.Щеглов. К описанию смысла связного текста. VI. ПП ПГЭПЛ (в печати).

13. Umberto Eco. Segno. Milano, 1973.

14. D.L.Plank. Readings of "My Sister Life". – "Russian Litterature Triquarterly", 1972, N 2, pp. 323-337.

15. А.К.Жолковский. Поэтический мир автора и некоторые проблемы художественного перевода. – В наст. выпуске.

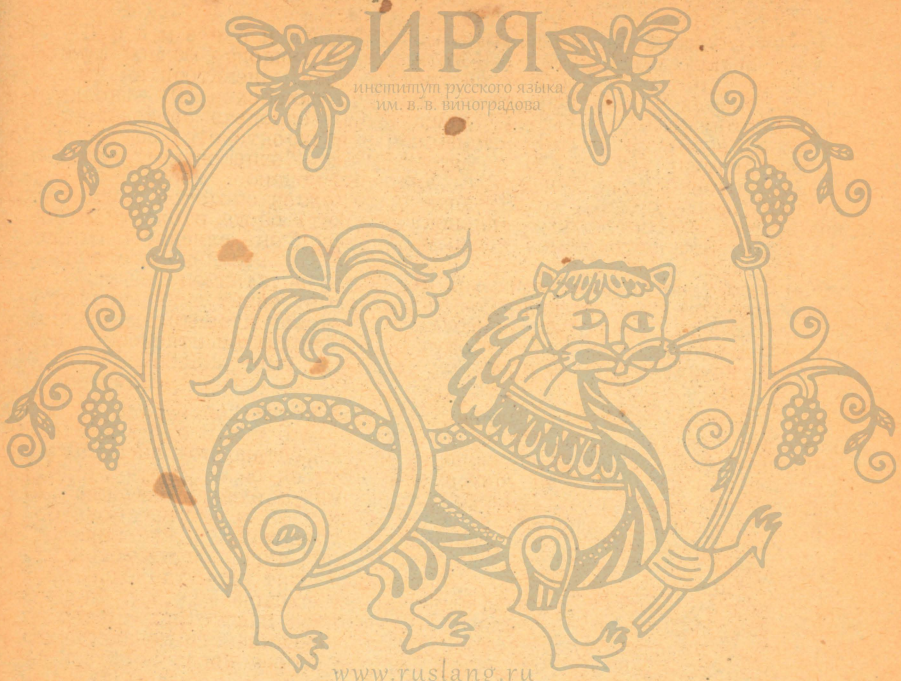
16. Б.Пастернак. Несколько положений. – "Современник", 1922, № 1.

17. А.К.Жолковский. Место окна как "готового предмета" в поэтическом мире Пастернака. (Тезисы). – В наст. выпуске.

18. Б.Пастернак. Письмо Стивену Спендеру (Stephen Spender) 23 августа 1959 г. – "Encounter", August, 1960.

БИБЛИОТЕКА
ИН-Т ЯЗЫКА
ИН-та языкознания АН СССР

ИРЯ
институт русского языка
им. в.в. виноградова



www.ruslang.ru

Ответственный за выпуск Гончар ...А.

АI2020 от 2.IO.74. 5 п.л. I50 экз . Зак. 1149

Тип. МГПИИЯ

Бесплатно